

Н.Н. Александров

ЭСТЕТИКА

Курс лекций

МОСКВА, 2011

Александров Н.Н.

Эстетика. Курс лекций. — Москва: Издательство Академии Тринитаризма, 2011. — 365 с.

В работе предлагается взгляд на эстетику с позиции экзистенциальной системогенетики. В основе ее — синтез множества школ эстетики, искусствоведения и теории композиции. В отличие от большинства современных работ, она носит не обзорный, а концептуальный характер.

Книга представляет интерес как для широкого круга читателей гуманитарной ориентации, преподавателей, студентов и аспирантов, так и для специалистов в других областях знания, интересующихся методологическими проблемами интеграции в науке.

Рецензенты:

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, академик-секретарь отделения образования ПАНИ;
С.В. Норенков, доктор философских наук.

Н.Н. Александров

ЭСТЕТИКА

КУРС ЛЕКЦИЙ





ПРЕДИСЛОВИЕ

Смысл данной книги состоит не столько в том, что она представляет ядро эстетики (в этом случае она была бы интересна в основном самим эстетикам), сколько в том, что эстетика предстает как особое знание, которое можно распространить на любую другую область знания. Это — знание, позволяющее “упаковывать мир в каждом из нас”, а далее, исходя из него, совершать открытия.

Мне давно хотелось написать работу по эстетике, поскольку аксиология, культурология, этика, эстетика, искусствознание, история искусства и теория композиции — мои излюбленные области науки. Практически по каждой из этих тем прочитаны курсы лекций и написаны специальные и общие работы, статьи и тезисы, но большая часть материала осталась в записях в качестве конспектов и интереснейших фрагментов. Многие уже содержится в других моих книгах. Чтобы не повторяться, здесь важно воссоединить все до целостного представления об эстетике, которое оживает во мне в моменты лекционных импровизаций.

Столь широкую канву хочется сохранить, но работа неизбежно будет более узкой, чем существующий контекст: по жанру это — курс лекций, и он потребовал отбора структурированного, актуального и современного материала. В принципе можно было бы довести книгу и до объема в 700-800 страниц, но такой учебник сегодня выглядит неподъемным даже для студентов университета профильных специальностей. А хочется, чтобы это читали многие, поэтому размерами лучше пожертвовать ради компактности.

Курс эстетики, на основе которого построена книга, читался мною не раз, но если более ранние варианты курса были чисто теоретическими, то изложенный текст больше развернут в сторону практическую. В этой связи в работе до минимума сокращен разбор проблем философии, теории и истории эстетики и усилена прикладная направленность. Но только не в том смысле, который сегодня подразумевается под “практичностью”: “делай так и не думай ни о чем”, — отнюдь! Этот курс имеет ориентацию совсем иного рода: он *развивает понимание в сфере эстетического*. С нашей точки зрения, нет ничего практичнее того, что формирует понимание. Можно допустить, что формирует понимание наиболее качественно личный контакт, но и книги из “опыта бесед и откровений” продолжают хранить кое-что.

Будучи по образованию дизайнером, а теперь — членом Союза дизайнеров России, я знаком с искусством и дизайном изнутри. И не только теоретически или критически, но и на уровне “ручном”, а это очень существенно для понимания сути эстетического. Удачно печатался в периодической прессе, писал стихи, сочинял и пел песни, вел телепрограммы и выступал в качестве редактора, художника и критика, поэтому в какой-то мере я освоил мир эстетического изнутри профессионального артистического мировоззрения. И исходным в книге выступает понимание *специфики потребностей художника* (в самом широком

смысле) в эстетических знаниях и представлениях. Более того: если художники не поленятся и разберут историческую часть данной эстетики, они поймут, каково ближайшее будущее их профессии. Конечно, художник — медиум времени, но никогда не помешает присмотреться к дорожному указателю.

При всей ориентации на практику это — *теоретическая эстетика*, в которой применен новый метод. О методе мы тоже говорим здесь кратко: он специально изложен в моей докторской диссертации и в созданной на ее основе книге “Методология системного исследования генезиса социума”.

* * *

Теперь несколько частных замечаний предваряющего характера.

1. *О контексте.* Книга является сокращенным изложением авторской позиции, более подробно развернутой в работах: “Звезда деятельности (Введение в общую теорию деятельности)”, “Числовые инварианты в менталитете”, “Эволюция ментального хронотопа”, “Формула истории”, “Экзистенциальная системогенетика”, “Симметрия в искусстве”, “Эволюция видения”, “Динамика искусства”. На той же основе был создан и сборник статей “Опыт понимания времени”, в которых есть множество живых примеров интерпретации событий, произведений и стилей настоящего и прошлого.

В настоящую книгу не вошли два объемных раздела: системный анализ теорий эстетики и сопутствующий исторический анализ становления теории эстетики (историография эстетики). Данные разделы мы обозначаем предельно эскизно, но в этом есть и ряд преимуществ. Иногда короткий текст становится достаточным для запуска мышления, а длинный — напротив, блокирует его.

Эскизно прописанные темы связаны с другими нашими лекционными курсами: с философией культуры, культурологией, социодинамикой культуры, историей мировой художественной культуры. У них — общий контекст, в котором развитие культуры (в том числе искусства) и развитие теории эстетики концептуально взаимосвязаны и привязаны к одной модели культурной и социальной истории.

2. *О взаимосвязанных типах отображения.* Мы основываемся на представлении о четырех главных типах отображения информации: о понятийном (слово), числовом (инвариант), пространственном (геометрия) и временном (цикл). Они лежат у истоков философствования и впервые в европейской культуре были осознаны и использованы Пифагором.

“Четверка” взаимосвязанных типов отображения будет сопровождать наше изложение на всем его протяжении. Она обладает преимуществом полноты, ведь не все поддается понятийно-категориальному выражению, как и не все может быть сведено к инварианту числа, моделям геометрии и циклическому отображению. Пространственные и временные модели, как показал М.М. Бахтин, непосредственно связаны с хронотопической сущностью эстетического, поэтому применяются нами осознанно — как формирующие понимание. Подробнее об этой теме — в нашей работе “Числовые инварианты в менталитете”.

3. *О ссылках.* Поскольку это — лекционный курс, а не чисто теоретическая работа, в тексте нет ссылок на литературу, а приводится единый список рекомендуемой литературы в конце книги. Во-первых, такой способ отсылки меньше отвлекает от текста, поэтому им нередко пользуются именно лекторы.

Традиционные ссылки по темам мы даем в методических рекомендациях по данному курсу. Во-вторых, этот список литературы связан с общим тематическим полем остальных работ автора, что позволяет сохранить контекст. Приведенная в списке литература имеет самостоятельное значение и как справочная по данной теме.

4. *О структуре книги.* Книга состоит из введения, взаимосвязанных глав, в которых отражены статика и динамика, сущность и история эстетического, а также из заключения и списка литературы.

Часть I

**ФИЛОСОФСКИЕ
И
ОБЩЕНАУЧНЫЕ
ОСНОВЫ
ЭСТЕТИКИ**



ВВЕДЕНИЕ

Данная работа представляет собой попытку разобраться в такой актуальной и сложной проблеме, как феномен *эстетического*, и во всем, что с ним связано. “Эстетическое” мы избираем как первую и исходную категорию, а ее содержательное наполнение — как предмет философской части нашей работы.

К решению данной проблемы — чрезвычайно много подходов. Но современных работ, посвященных всестороннему анализу понятий, терминов и модусов, относящихся к эстетике, мы практически не обнаружим — этот этап в науке считается как бы пройденным. С историей спорить не стоит — нужно просто зафиксировать такое состояние. Последнее время к эстетике снова проявляется небольшой интерес, ее освещение в научной литературе носит весьма фрагментарный и специфический характер — свидетельства этого в работе приводятся. Эстетика становится предметом, который преподают в сфере высшего образования, однако это означает, что она несет некую идеологию — идеологию индивидуализма, причем никакая другая в данном времени просто невозможна.

Как мы покажем ниже, сама логика развития науки состоит в смене акцентов или исторических доминант. В этом заключается противоречивость нашего положения: наука может себе позволить смотреть на мир объективно и с любой точки зрения, а учебники проходят цензуру времени — они должны быть настроены на определенную идеологию, иначе их следует отклонять или откладывать до соответствующих времен. Поэтому мы говорим сразу: идеология нашей книги — антропологическая.

Современный акцент — *антропологический*, а эстетика, понятая изнутри человека, нуждается в аппарате философии и науки как в рефлексивном зеркале. *Антропологическая эстетика* не является наукой в ее классическом виде, сегодня это скорее эстетическая *герменевтика*. И используемый нами метод экзистенциальной системогенетики — метод герменевтического и знаниевого синтеза. Но у данной исторической ситуации есть свой период, после которого ситуация изменится “с точностью до наоборот”.

Мы это осознаем, и в учебном смысле преследуем две цели: дать структурированную “выжимку” по поводу эстетики из философии и науки; определить параметры для формирования понимания в сфере эстетического — вот ведущая “сверхидея” книги, суть ее практичности.

Сказанное позволяет обратить внимание в данном курсе только на те вопросы эстетики, которые остались мало разработанными или не казались актуальными ранее, когда эстетика полностью была сосредоточена на философском, логико-структурном, системном, коммуникативном и прочих подобных темах. Мы их тоже касаемся, но уже — без всяких разверток, уплотняя материал до формул и схем, до аксиоматики. В этой связи теоретический уровень разговора в книге может восприниматься как конспективный и предельно тезисный, но тут уж приходится выбирать. Желаящие разобраться в философии и теории эстетики в

чистом виде могут почитать первоисточники и авторов прошлого, нет смысла их повторять и редуцировать пересказами. Ценность их непреходяща, они не стали хуже от того, что временно вышли из моды.

Зато в тех областях, о которых эстетика раньше говорила вскользь, а они не менее важны для нее, мы говорим наиболее развернуто. У нас не возникает отрыва от теоретической эстетики, как часто бывает в искусствознании и теории композиции. Напротив, все эстетические понятия и категории успешно работают в качестве индикаторов в нашем конкретно-искусствоведческом и композиционном анализе. Это — микроуровень эстетического, и он в нашей книге является главным.

Логика изложения материала следующая: мы даем структурированный анализ основных понятий, терминов, модификаций и вообще тем, входящих в научное поле под названием “эстетика”, “искусствознание”; затем мы погружаемся внутрь эстетического (художественного) произведения для его многостороннего исследования с помощью общей теории композиции; наконец, рассмотрим проблемы понимания, интерпретационные возможности, которые могут быть найдены и освоены только личностью.



Глава 1

ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИКИ

Философией эстетики мы называем ее высший ярус, на котором фигурируют инварианты. В отличие от *философской эстетики*, *философия эстетики* предстает как пограничная область между эстетикой и наукой. Она свободно общается и с верхами (философией), и с низами (теорией), не являясь ни тем, ни другим. Философия эстетики — это метазнание об эстетическом.

Более привычно звучит “философия искусства”, но, как дизайнер, я понимаю, что эстетическое куда шире искусства, а в последнем веке — еще и значительно влиятельнее его чистых форм.

1.1. Аксиоматика метода философии эстетики

Из целостных методов общенаучного характера мы используем два. Первым будет методология системного подхода, дополненная генетической методологией. Вместе это — **системогенетика**. В системном и генетическом представлении теоретическая эстетика изучает *состав, структуру и динамику эстетического*. Все лучшие философские теории прошлого — системогенетические.

У системогенетики как метода есть очевидное преимущество: она позволяет иметь дело с любыми типами систем и любыми типами эволюций. Это — общенаучный интегративный комплекс, сводящий воедино широко понимаемую системность и все виды эволюционно-генетических учений. В арсенале системогенетического подхода есть несколько прикладных вариантов, накрывающих основные виды научных исследований по предметному принципу: абиогенетика, биогенетика, техногенетика, социогенетика, а также разработанные нами культурогенетика и антропогенетика.

Экзистенциальная системогенетика. Мы заложили в конструкцию книги подход, который в эстетике еще не применялся в подобных целях. Чтобы структурировать весьма пеструю палитру взглядов, нам понадобилось избрать моноракурс, выступающий в качестве структурного ствола знаний об интересующем нас предмете и его истории. Наилучшим объединительным принципом в данном случае выступил комплекс *экзистенциальной системогенетики* — наш авторский вариант того широкого интегративного ядра научной платформы, которая обозначала себя как общая системогенетика.

Экзистенциальная ветка социогенетики разработана нами в первую очередь на основе этического и эстетического феноменов. Ее уникальной особенностью является синтез знания и понимания, науки и герменевтики. Как это происходит, демонстрирует данная книга.

* * *

Системогенетика и ее аппарат, во-первых, позволяют *объединить статику и динамику*, поскольку исследуют наиболее общие инварианты как систем, так и их движения, развития, эволюции.

Во-вторых, в системогенетическом подходе ключевым является представление об *иерархически* организованной вложенности системного и циклического миров. В теории эстетики речь идет о “микро-”, “мезо-” и макроуровнях, и мы их представили. Для системогенетики это частный или простейший случай — уровней иерархии может быть и больше трех.

Если свести всю проблематику системности к знаменателю, то им окажется единство *состава* и *структуры*, и это единство предстает как целое, как **качество** системы (“дельта плюс” системы).

С иерархической точки зрения, это — три уровня: микроуровень, *подсистемы* — состав; макроуровень, *надсистема* задает структуру системы; а *система*, с ее качеством и цельностью (целостностью), описывается на мезоуровне, где и живет как цикл (несущий цикл системы).

Вторая составляющая системогенетического метода, о которой в нашем тексте идет речь, — набор *генетических* понятий, интерпретирующих возникновение и жизнь систем в терминах “движение, развитие, эволюция, генезис”, “подъем, стабильность, стагнация”, а также фиксирующих переломные точки циклического развития в терминах “кризис, революция, бифуркация” и т.п.

Таким образом, итоговый системогенетический аппарат сводится к следующему инструментальному набору: **состав, структура, цикл** (целостность). Их комбинаторика и композиция задают все методологически возможные ходы, в том числе и в области теории эстетики. Это — **методология теории**, лежащая в основании нашей философии эстетики.

Продемонстрируем простое графически-смысловое выражение совокупности наиболее существенных статико-динамических закономерностей, представленное в нашей работе “Формула истории”:

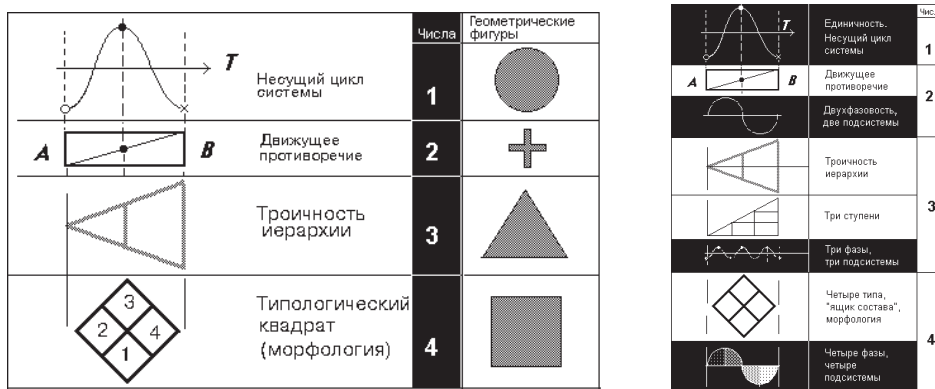


Рис. 1. Связь чисел-инвариантов и основных геометрических фигур с общенаучным содержанием.

При помощи четырех обозначенных инвариантов можно проиллюстрировать полный набор в определениях понятия “эстетическое”. Но важнее другое: этот сводный блок можно трактовать как **номологию** (систему законов предельно общего характера). Мы ее изложим коротко, ведь основы ее уже фундированы и детализированы в наших книгах.

Отметим, что наша простейшая методологическая “лоция” связывает единое, двоичное, троичное и четверку: цикл (целое), индикационное противоречие, иерархию предмета, развертку его меры в четыре типа. Это позволяет отвечать практически на все основные вопросы теории и истории эстетики. Как — конкретно мы укажем по ходу изложения. А пока рассмотрим это в основном на схемах.

1. Цикл + противоречие.

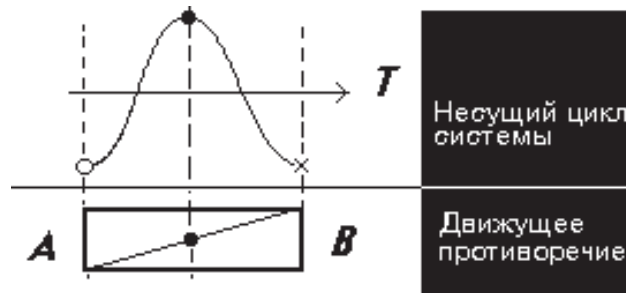


Рис. 2. Связанность цикла с движущим противоречием.

Противоречием мы традиционно называем взаимодействие взаимоподразумевающих и взаимоисключающих сторон. Важно подчеркнуть, что речь идет о связанности цикла с движущим противоречием. Движущее противоречие — наиболее существенное. В нашем случае в этом качестве выступает *человечество и человек*. В парном виде в теории эстетики есть два предела: философия эстетики и эстетическая антропология (эстетические проявления отдельного человека), — но такой взгляд учитывает лишь пределы иерархии в социальном измерении. Названная пара шире по смыслу, и для нас она важна как *парный индикатор*.

Философия эстетики актуализирует роль *человечества* (родовое, общее), антропология — роль *человека* (единичное). Например, в первой трети XX века Юнг говорил о роли общественных архетипов родового уровня, а самое актуальное сегодняшнее направление — нюансы эксклюзивности вкуса.

2. Цикл + иерархия

В системном отображении предмет эстетики имеет *иерархическое отображение*, как минимум, трехуровневое. Пределы иерархии константны, середина изменчива.

Сопоставляя уровни с масштабами, отметим, что уровневость будет относиться к трем разным субъектам: *человечеству, обществу и человеку*. Разные масштабы, соответственно, базируются на разных мерах. Существует *мера человеческого рода* (человечества), и она характеризуется макромасштабом. Существует *индивидуальная мера человека*, моя мера, характеризуемая

микромасштабом. И человечество, и человек — константы истории, они не меняются в настоящем принципиально.

Наконец, *общество* — системная середина иерархии, мезомасштабная. За неимением собственной меры общество стоит на соотношении мер человечества и человека. Общество есть система, а менталитет общества — самая важная составляющая для осознания сути эстетического.

Перед нами — системно-иерархическая конструкция, аналогичная множеству иных иерархий*:

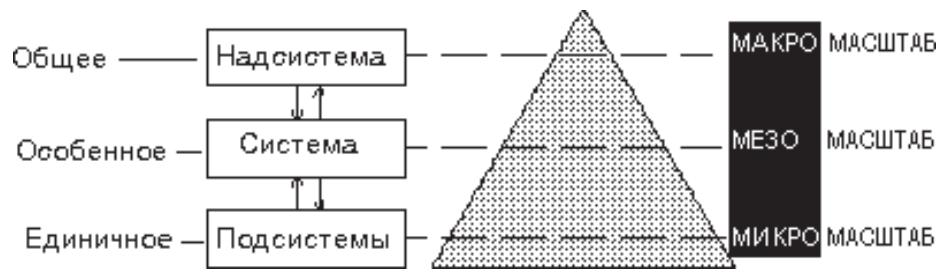


Рис. 3. Иерархия — три уровня эстетики и три меры.

Цикл развития науки, в нашем случае — эстетики, отображающий большой цикл культурной жизни, начинается с макромасштаба (человечество и его родовая роль в эстетическом), продолжается в мезомасштабе (эстетические модификации как отражение состояния подвижной меры общества), а завершается в микромасштабе (антропологизм, эстетическое изнутри человека). Пределы двух мер, верхней и нижней, оформляются в истории как всеобщий канон и личный вкус.

Таким образом, внутри всякого эстетического цикла изменяется масштабность и пропорция двух мер. Это отражает закон “*иерархия в цикле*” в масштабном проявлении.

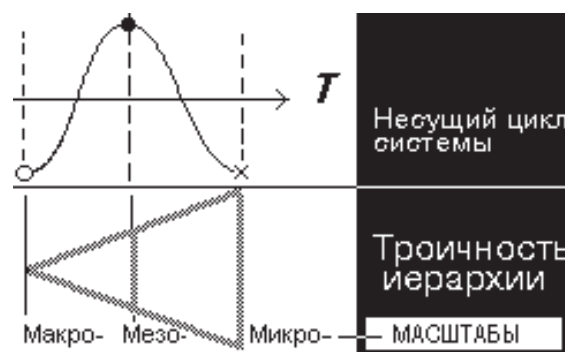


Рис. 4. Связь иерархии с большим эстетическим циклом.

Данный ход позволяет наметить в каждом большом цикле эстетики *три этапа*. Об этом мы поговорим чуть позже подробно, потому что это и есть ключ к теоретической эстетике.

В общем виде определим три фазы (становление — равновесие — деградация), которые можно охарактеризовать через стороны противоречия:

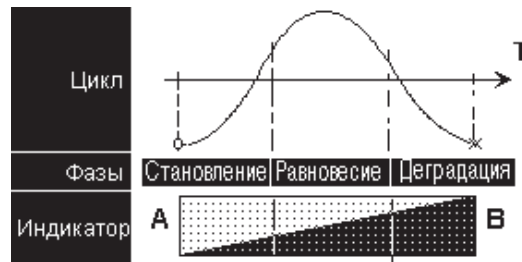


Рис. 5 . Три фазы цикла.

При переходе к подсистемам мы увидим, что это — три фазы, каждая из которых связана со своей подсистемой. В эстетике они фигурируют как три категории, имеющие фазовое выражение:

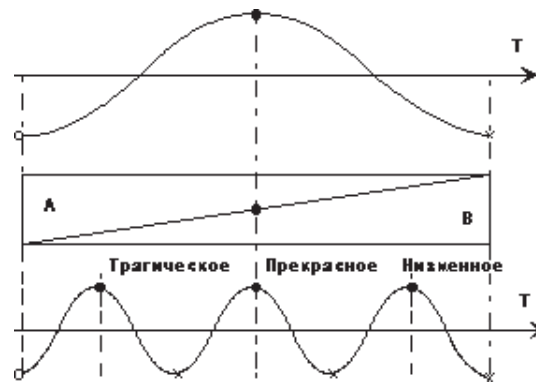


Рис. 6. Три фазы — эстетические категории.

3. Цикл + состав

Этот закон будет интересовать нас в искусствоведении, при разговоре о морфологии эстетического и морфологии искусства. При помощи морфологических построений выражается **закон канализации эстетического**.

Мы связываем представленным ниже способом состав и цикл эстетической системы.

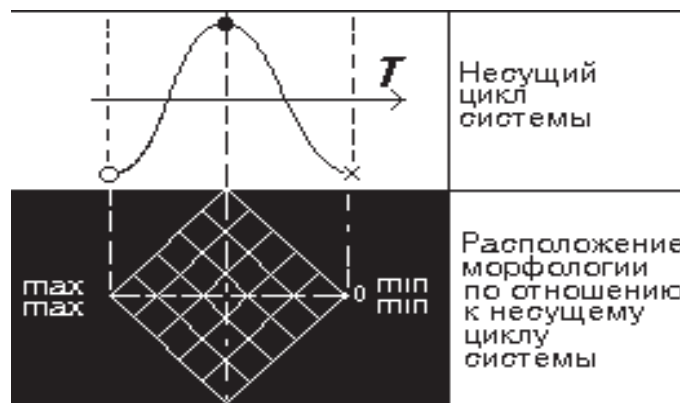


Рис. 7. Цикл и состав системы.

Рисунок показывает связь морфологии искусства (эстетического поля) и ментального цикла. Он демонстрирует закономерность смены доминант в видах и жанрах искусства по мере видоизменения ментальности.

* * *

Это не все, что можно сказать о методологии исследования, но сказанного вполне достаточно для наших целей. Формулы наших главных методологических ходов в численном выражении удивительно просты: $1+2$; $1+3$; $1+4$.

1.2. Эстетическая область знания и ее уровни

Единство и множество определений эстетики

Эстетическое — основное понятие эстетики, его монада.

Но определение типа “эстетика — это наука об эстетическом” звучит как софизм (тем не менее логически оно так же верно, как словарное определение кошелька — это то, куда кладут деньги). Оно встречается в старых словарях, наряду с определениями: “эстетика — наука о красоте”, “эстетика — наука о прекрасном”. Будем расценивать такие формулировки как первую разновидность *формального определения*, требующего раскрытия содержания основного термина. Надо задать следующие вопросы: что есть эстетическое, прекрасное и красота? Если ответы удаются, все становится на свои места: “эстетика — это наука об эстетическом”, а эстетическое — это...

Эстетическое может исследоваться с очень многих позиций. Полностью осветить всю тематику эстетического можно лишь через совокупность всех существенных ракурсов, тематических областей, входящих в научное поле под названием “эстетика”. Сюда входит вся сложность эстетического, представленного самыми разными своими гранями, например:

- эстетическими категориями,
- эстетическими законами,
- эстетической культурой,
- эстетическими институтами,
- эстетическими отношениями,
- эстетической деятельностью,
- эстетическими потребностями и способностями,
- эстетическим вкусом,
- эстетическим развитием личности,
- эстетическим сознанием и т.д.

Мы не сможем охватить все, что есть в этом поле, иначе получим словарь по эстетике. Да и для чего нам это разнообразие? Разве что для коллекции, хотя и это в науке имеет ценность, к тому же немалую. Сбор фактов и их каталогизация — первый шаг любой науки. Пойти по пути коллекционирования можно в монографии, но не в курсе лекций.

Понимая, что эстетическое существует, и в то же время ощущая отсутствие единства взглядов в этом вопросе, некоторые исследователи просто не объясняют, что же они, собственно, имеют в виду под эстетическим. Например, утверждается, что универсального определения эстетики в принципе и быть не может. Но тогда нет и науки, а есть текст по непонятному поводу. Это — способ ухода от вопроса о сути эстетического, обычно свойственный эклектикам.

Мы пойдем все-таки другим путем, не превращая наше изложение в коллекцию и утверждая, что универсальное определение эстетики в принципе есть.

Уровни знания об эстетическом

На каком уровне у нас пойдет разговор об эстетике? Исходя из ответа на этот вопрос, мы будем говорить о *разных эстетиках*.

Мы намечаем три уровня методологии, связывая их с гегелевской тройкой “общее — особенное — единичное”. Перевод их в системное и масштабное измерение позволяет оперировать уровнями эстетического знания — их, как минимум, три: макроуровень, мезоуровень, микроуровень, — а в системном плане — надсистема, система, подсистема.

Полученную связку мы положим в основу:

Философский (“макро-”) уровень	— общее	— надсистемное
Общенаучный (“мезо-”) уровень	— особенное	— системное
Частнонаучный (“микро-”) уровень	— единичное	— подсистемное

Множество всех существующих в эстетике подходов разводится, как минимум, по *трем иерархическим уровням* через их отнесенность к главной художественной паре “содержание — форма”:

— верхний уровень представляет совокупность философских, культурологических и аксиологических (в данном тексте — этико-эстетических) концепций, раскрывающих специфику менталитета; здесь анализ направлен на выявление преимущественно *ментального содержания*, а не на формы художественного произведения;

— средний уровень представляет совокупность искусствоведчески ориентированных подходов: это — работы в области искусствоведения и искусствознания, в том числе история искусств и истории утилитарно-художественных видов деятельности; на данном уровне художественное произведение выступает как *единство содержания и формы*;

— низший уровень представляет совокупность всех подходов, в которых художественное произведение анализируется больше *со стороны его формы*, чем содержания; этот уровень широко представлен психологическими и психофизиологическими работами, исследованиями в области видения, выразительных и формальных аспектов композиции и т.п.

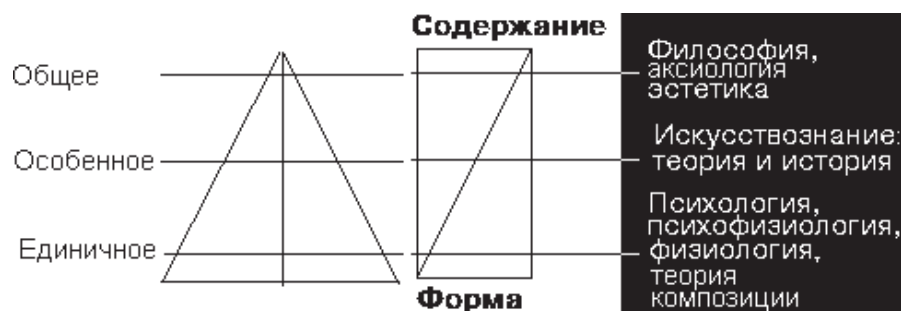


Рис. 8. Иерархия в нашем исследовательском методе.

И, хотя обзорно мы рассматриваем все уровни, более подробно остановимся лишь на трех взаимосвязанных (каждый из них предстает изнутри как иерархия):

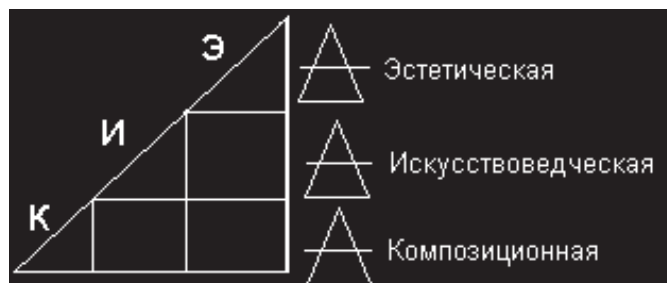


Рис. 9. Совокупность иерархически взаимосвязанных ступеней эстетической науки.

1.3. Философский уровень эстетического знания

Мы будем говорить только о европейской философии и науке, а если обратимся к другой, то это специально оговорим.

В троичной иерархии (общее — особенное — единичное) эстетика может быть рассмотрена как часть философии. В этом случае она относится к уровню общего, т.е. выступает как предельно абстрактное из возможного в познании. На данном уровне *эстетическое* есть специальный предмет философствования.

Поскольку эстетика выступает как часть философской системы, можно дать столько определений *эстетического*, сколько философских систем было в истории. Но это будет иметь отношение скорее к философии, чем собственно к эстетике. Следовательно, на макроуровне *эстетик — столько, сколько философских систем*.

Введем первое различие.

Разделение отраслей философии по предметному принципу

Философия в парном виде опирается на различие природы и культуры, искусственного и естественного.

Философия в троичном виде опирается на учения о трех мирах: неживом, живом и социальном.

Философия в четверичном виде подразделяется на четыре типа (по предмету):

- на философию природы;
- на философию человека (антропология);
- на философию общества (социальная философия);
- на философию техники.

Остальные способы деления — внутренние. Например, внутри философии общества могут существовать такие членения, как современная философия культуры или философия права и философия религии у Гегеля и т.п. Но эти проявления не всеобщие, а исторически преходящие, в то время как четыре предмета в разной мере проявлены уже в философии древнегреческой.

Для нас важно, что проблемы эстетики относятся к обществу и человеку: это — пограничная проблематика *обществоведения* и *антропологии*. В такой связке могут существовать, как минимум, три типа эстетики: *акцентирующая роль человечества* (и родовых проявлений эстетического), *социоцентрическая* (равновесная) и *антропоцентрическая*. Отмеченные типы (именно философского уровня) известны в истории эстетики. Например, в современном состоянии преобладала *антропоцентрическая* эстетика — и М.С. Каган, столп советской эстетики 50-80-х годов XX века, сегодня опирается только на антропоцентризм.

Освещая ракурс *социальной философии* (см.: “Формула истории”), мы исходили из утверждения, что человечество в эстетическом ракурсе имеет свой ракурс: родовые моменты эстетического, всеобщность родовой меры Человека. Этот вывод важен с системной точки зрения: соотношение “общество — человек” страдает неполнотой, что обнаруживает философия русского космизма. Полноценное понимание проблем эстетического в самом общем виде возможно только при состыковке и разведении трех уровней ракурсов:

ракурс эстетических проблем человеческого рода (человечества);
 ракурс эстетической проблематики общества;
 ракурс антропологической эстетики.

* * *

У всех четырех предметных областей философии есть своя динамическая составляющая. Но интересно, что не все части развиты в динамические теории философского уровня. У социальной философии такая часть есть — это *философия истории*. Остальное в разной мере представлено в философском эволюционизме (становление естественного мира и человека), а динамика техники — пока лишь в техногенетике, которая постепенно становится частью философии техники.

У эстетики наблюдается несколько зон пересечения с философией истории и с антропоэволюционизмом. Это — такие темы, как циклы развития эстетического, прогресс и регресс в искусстве, традиции и новаторство, эстетическое развитие человека и т.п. В работах “Экзистенциальная системогенетика” и “Эволюция искусства” мы более детально раскрыли историю эстетических феноменов и “философию истории эстетики”.

Разделение философских концепций по ключевым позициям

В самом крупном плане существуют четыре философские позиции — основные, или чистые, типы философствования.

ОБЪЕКТ	объективный материализм	объективный идеализм
СУБЪЕКТ	субъективный материализм	субъективный идеализм
	МАТЕРИЯ	МИР ИДЕЙ

Рис. 10. Четыре основные позиции в философии.

Три типа в истории хорошо известны (объективный идеализм, субъективный идеализм и объективный материализм). Последним по времени его проявления стал современный тип (прагматизм, экзистенциализм и т.д.), который в отношении к миру (“я и мои цели есть исходное”) как раз и демонстрирует метод *субъективного материализма*.

Из этого общефилософского ракурса многое берется для “теоретической эстетики”. Например, субъектность или объектность, материализм или идеализм — это *точка зрения на предмет*, задающая позицию, а отсюда и методы исследования. Но все это принадлежит не эстетикам, а тем или иным философским системам, через призму которых исследуются проблемы эстетического.

Существует разряд так называемых дуалистов, использующих смешанные типы философствования, где часть вопросов решается материалистически, а часть — идеалистически или же — и субъектно, и объектно; подобное можно прочесть и об Аристотеле, и о Вольтере, и о многих других не менее известных философах-

эстетиках, но это — отдельная тема. Выдержать “чистый тип” методологии не удавалось, пожалуй, никому.

* * *

Еще один ракурс философского анализа заслуживает внимания — состав философского знания: в парном виде он представлен онтологией и методологией (сущность и существование), в троичном — иерархией: это — гносеология, аксиология, праксеология. Место эстетики — внутри аксиологии, о чем речь пойдет ниже.

* * *

Такова “эстетика как часть философии”, где специфично задаются ее **исследовательская позиция и метод** (например, у Г. Гегеля — позиция объективного идеализма, опирающаяся на метод диалектики), **ее предметность** (общественно-антропологическая) **и иерархическое место в устройстве философского знания** (вопросы эстетики — это четвертая часть всех аксиологических проблем философии). Не определившись на высшем ярусе, спорить о теориях эстетики, особенно — о прикладных, производных и практических выкладках в данной области, зачастую бесперспективно. Нет смысла заниматься тем, чем занималось одно время большинство советских эстетиков, — пытаться свалить на одну плоскость эстетические понятия и термины, возникшие в разных философских системах. Большинство таких понятий и терминов не только исторически конкретно, но еще и упорно не желает отделяться от породившей их исходной философской системы. Критиковать неотоцизм с позиции объективного материализма так же бессмысленно, как и делать обратное. Но смотреть на предмет с разных точек зрения, меняя позицию, нужно и даже полезно — только это и формирует *понимание целого*. Кстати, средневековые рассматривало науку именно как “сумму” — сумму разных точек зрения, сумму вполне равноправных частей. Поэтому ведущим методом объяснения в средневековье была герменевтика. Наука Нового времени перешла к системности — в результате появилось новое целое, которое — больше суммы частей.

В чем же различие? Эклектика — это свалка науки, а полиэкранное понимание — это ядро герменевтики. Эклектика презентует части ранее бывших систем, но не соединяет их в новое целое. А герменевтика смотрит глазами всех авторов, что порождает существенно иное: ее продукт не логическая теория для всех, а мое личное *понимание, мои смыслы*.

* * *

Философия на макроуровне выступает как **метатеория эстетики**, потому что в эстетике, рассмотренной в данном ракурсе, используются прежде всего понятийно-терминологический аппарат, идеология и методология той или иной философской системы. Таковы эстетические воззрения и у Сократа, и у Платона, и у Аристотеля, и у Канта, и у Гегеля и т.д. — это просто очень существенные и специфичные части их философских систем. К старым учебникам по “истории эстетики” следует относиться осторожно: у Сократа, Платона, Аристотеля и многих других философов никаких особых “эстетик”, которые им приписываются, просто не было — это все современные реконструкции, к тому же они авторские (например, реконструкция эстетики античности А.Ф. Лосева).

Из содержания философского уровня мы возьмем то, что он может дать *для теории: определение “эстетического” как особого типа, особого качественного целого*. Ведь только исходя из целого, можно говорить о качестве части. А качество “эстетического” определяется *способностью отличаться от однородного*. Будем далее говорить об эстетике, имея в виду, что ее предмет — “эстетическое”, а место дислокации — часть философской системы.

Разделение по аксиологическому принципу

Рассмотрим разделы философских систем, объединенные аксиологией. Однородными по отношению к такой *философской эстетике* будет этика, а также части аксиологии, трактующие Истину и Пользу. Их следует отличать от гносеологии (учение о познании) и праксеологии (учение о прикладных, деятельностных, аспектах философии).

Аксиология — понятие из двух корней (axio — “ценность”, logos — “учение”).

Вокруг понятия “ценность” много споров и неясностей. И у самого исходного понятия “ценность” много разновидностей. Например, нас будут интересовать “установки”, и мы отождествляем *ценности и установки* в определенном смысле (в каком именно, покажем ниже).

Наша точка зрения на это проблемное поле следующая:

- ценности существуют только во времени, процессуально;
- ценности связаны с иерархической структурой социального мира (человечество — общество — человек);
- ценности транслируются обществом в человека;
- ценности выступают как принадлежность менталитета общества, а менталитет — ядро культуры.

Предельные типы ценностей зафиксированы в аксиологии — в понятиях “Истина”, “Добро”, “Красота”, “Польза”. Обозначим эту “четверку” в связи с предыдущим рассуждением о разделах философии:



Рис. 11. Четверка ценностей и четыре раздела философии.

Эти ценности — единственные в своем роде, с древнейших времен они употребляются в научной литературе наиболее часто. Мы рассматриваем их как аксиологические универсалии, присущие всей истории людей и существующие на всех уровнях иерархии социума (человечество — общество — человек). Частных ценностей — много, универсалий — только четыре.

Проблемы эстетики можно осознать лишь в сочетании двух методологических приемов: троичной иерархии и типологической четверки. Аксиологическое изменение здесь — важнейшее. Если мы сопоставим четверку типов ценностей с иерархией социума, получим новое знание.

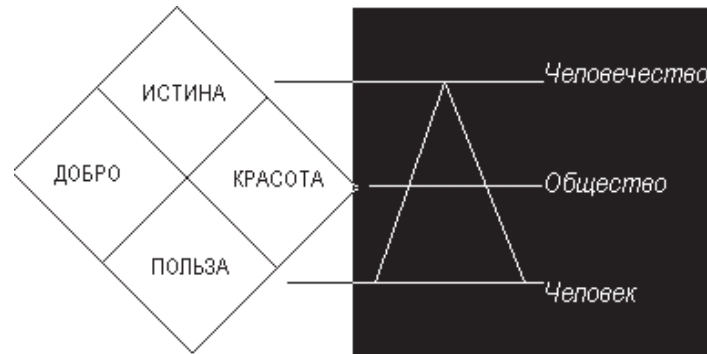


Рис. 12. Четверка ценностей и иерархия социума.

Связка гласит: истина принадлежит человечеству, польза — человеку, а остальное — обществу.

Для тех, кто не уверен в существовании этой четверки, следует ввести пояснение. Четыре ценности живут в системе социальной коммуникации (общение = общество), они фигурируют только там. Социум и есть в определенном (процессуальном) смысле коммуникация между людьми (Витгенштейн, Хайдеггер и т.д.), все остальное — вещественные образования из системного прошлого: природные, технические и... люди.

Поэтому ценность Истины есть, но живет она в коммуникации как презентующая человечество. Ценность Польза тоже есть, но живет она в коммуникации как презентующая человека (отсюда — корни прагматизма в философии). В системном смысле это, соответственно, “надсистема” и “подсистема” социума, а во временных модусах — *системное будущее и прошлое*, презентированные в коммуникации (настоящем). Обществу в его оперативном режиме жизни (настоящем) принадлежит только калокагатия.

Это принципиальное разведение приведет нас к еще более интересному выводу о различии культуры и цивилизации, но об этом — ниже.

* * *

Генетически четыре типа ценностей могут сворачиваться в монаду (например, “благо”), начинаться с нее или завершаться ею. Но нам интересен именно развернутый набор типов, раскрывающий аксиологическое целое как меру ценностного мира в крайних пределах.

Есть изначальное доминирование, присущее первым региональным цивилизациям, а затем — конфессиям. Об этом мы развернуто говорим в работе “Формула истории”. Суть его в том, что у каждой большой культуры (и религии) есть свой тип доминирующей ценности: Истина — у христианства, Польза — у ислама, Добро (этическое) — у буддизма и прочих индийских учений, Красота (эстетическое) — у культуры Китая.

Композиция из четырех типов (в смысле доминирования и соподчиненности) исторически изменчива. Мы будем об этом говорить при обращении к истории эстетики.

Основные типы ценностей могут дополняться и расширяться в зависимости от этапа истории. Например, известная тройка “Вера, Надежда, Любовь” — достижение монотеистического средневековья. Это — иной набор ценностей, опирающийся на человека, но относящихся к надмакросистеме, живущей за пределами социума и человечества, — к Богу. Но этот набор не существовал в античности, и он не присущ какому-либо типу религии. Мы же ищем ценностные универсалии — их, повторим, четыре.

Точно так же можно трактовать неполную четверку, которую предложил Лейбниц: Истина, Добро, Красота, связанные с разумом, чувствами и волей человека. Прагматизм XX века доказал, что и ценность Пользы есть не только в философии, но и на всех трех уровнях социума (человечество — общество — человек).

* * *

Дадим обозначенной четверке ценностей краткую характеристику, чтобы внести определенность по типам. Определения не претендуют на завершенность, они во многом контекстуальны.

Истина как ценность презентует в коммуникации *человечество*, она отражает уровень взаимодействия человека и универсума, опосредованный знанием. Иногда это называют эпистемологической ценностью. Это — ценность накопления надсистемного будущего в системе.

Истина (в ее рациональной трактовке) выражается в форме теоретического отношения человека к универсуму. Но есть и другие разновидности истины и пути ее освоения, например пророчество. Примечательно, что пророчат о будущем и в предельно больших масштабах.

По отношению к человеку эпистемы транслируются в процессах образования и формируют *информационную подсистему человека*. Но о ценностях в образовании речь не идет: транслируются в человека знания, аксиологически нейтральные. Между тем эта кажущаяся нейтральность информации, задающая картину мира, опосредована мифом (например, научной парадигмой, которая выступает как разновидность мифа) — миф в трансляции всегда предваряет знание.

Миф относится к арсеналу культурной трансляции и имеет эстетическую форму — это эстетический (художественный) образ.

Таким образом, всякое знание *в коммуникации* упаковано в оболочку художественного образа и тем самым превращено в ценностно ориентирующее. Место ценности — в трансляции, в упаковке, а не в самом знании.

Следовательно, такой элемент культуры, как знание, и такая ценность, как Истина, — не одно и то же. Истина всегда выражена через знание в процессах коммуникации, и уже по этой причине перед нами — *знание, обремененное значением*. Присвоение всеобщих значений личностью превращает их в личные смыслы верхнего уровня.

На вопрос: что есть Истина? — в аксиологическом ракурсе ответ следующий: истина есть то, что априори наделяет значением всякое знание и делает ценным познание. К Истине можно только стремиться — вот почему она ценность. Это *стремление* всегда общественно окрашено, но является принадлежностью личности. Познает ведь только человек, а некая установка стимулирует его к этому. Абстрактно говоря, *само по себе познание* в принципе лишено смысла для человека. И тем не менее человек познает, у него есть потребность, вызванная некой установкой, непрерывно живущей в нем ценностью Истины.

Попытки вывести познание из связи с пользой — это редукция, исходящая из новоевропейского мировоззрения научно-технического типа “труд создал человека”, — и отсюда познание первоначально привязано к труду. Но в культурологии существуют и противоположные точки зрения, доказывающие, что познание предшествует труду даже в древнейшие времена. Если не сводить Истину к рациональному знанию, то верно как раз второе: идеационная фаза культуры, по П.А. Сорокину, первична.

Феномен “прямого усмотрения истины” показывает, что она постижима. Постижение, инсайт и т.д. отличаются от технологий познания в науке тем, что возникают в прямой коммуникации с высшим (человечеством, ноосферой, мировым разумом, Богом). Нечто надсистемное награждает человека, прикоснувшегося к истине, творческим восторгом озарения.

При обращении к Истине мы прошли сверху вниз по иерархии: от человечества — к обществу и человеку.

Польза как ценность реализуется в утилитарном отношении *человека* к универсуму. Полезное нередко относят к витальным ценностям человека — это наша биооснова, сориентированная социально. Но ценность Пользы имеет и другой ракурс: полезное связано с деятельностью, обеспечивает ее (“полезно знать следующее...”).

Если истина всеобща и принадлежит человечеству, то польза единична — она моя. В конечном итоге любая полезность связана с личностью, ее отдельностью, кроме того, — с телесностью человека. Но лишь в конечном итоге.

Ценность Пользы живет в коммуникации как презентующая человека в данном ракурсе. В системном смысле человек — подсистема социума, а во времени — *системное прошлое*, презентированное в социальной коммуникации (настоящем).

У нас три субъекта: человечество — общество — человек. И, если ценность Пользы не будет относиться ко всем трем уровням, она потеряет свою всеобщность. О человеке мы говорили, поэтому рассмотрим ценность пользы по отношению к двум другим субъектам.

Человек связан с обществом деятельностью и выступает как деятельное существо. Это наводит на следующие размышления: если рассматривать общество как монаду, как организм (хотя у общества нет живой телесности), ценность пользы фигурирует как “общественная польза”, и она воплощается в вещество как техника. Археологи имеют дело только с остатками прошлых технических систем и костями людей и животных, которые, кстати, тоже когда-то

употреблялись как орудия. Польза здесь обращена на деятельность и полезное в деятельном смысле выступает как инструментальное, техничное, вообще полезное для деятельности в качестве ее средств. А в целом для этого незримого организма полезно все, что сохраняет жизнь общественного целого, цивилизацию.

Но есть еще и культура, которая выступает в качестве транслятора ценностей (установок), знаний и норм. В обществе та же ценность пользы фиксируется в виде *норм деятельности*, и этот тип информации, знание о технологиях деятельности, в прагматизме носит название *опыта*. Трансляция опыта происходит в процессах обучения, которые формируют *операциональную подсистему человека*. Наделение информации значениями здесь тоже происходит только в процессах коммуникации.

Следовательно, элемент культуры под названием “норма деятельности” и такая ценность, как Польза, не одно и то же. Польза всегда выступает как норма в процессах коммуникации, и уже поэтому — норма, обремененная значением. Присвоение этих значений личностью превращает их в личные смыслы нижнего уровня.

Есть уровень Пользы и у человечества. Он имеет планетарный характер, и все современные проблемы экологического равновесия, коэволюции и т.д. относятся к этому уровню. Человечеству как суперорганизму тоже надо выжить (витальная ценность), и выжить вполне вещественно. Если попытаться поставить себя на место человечества, то становится понятен особый смысл “морального кодекса”: выживание человечества есть высшая ценность, и все механизмы типа “совести внутри нас” производны от этой простой цели. Человечество должно стимулировать людей, помогающих ему выжить, и, напротив, наказывать и избавляться от тех, кто ему мешает. Как это происходит, мы не знаем, но мы предполагаем наличие подобного смысла у этики. Аналогично человечество способно поступать и по отношению к обществам, поскольку они меняются в истории и конкурируют друг с другом. Паразитические по отношению к человечеству общества, в конце концов любые общества приходят к этому состоянию, сметаются с лица Земли.

В контексте данной трактовки становится понятно, что этическое, ценность Добра, содержит два яруса — надсистемный, порождающий механизм совести внутри нас и религиозную эсхатологию по отношению к обществу в целом, и системный — общественную нравственность, регулирующую поведение людей нормативно. Но то, что проявлено в человеке как мораль, а в обществе — как нравственность, есть, с точки зрения Человечества, витальная Польза.

* * *

Отметим следующее: при обращении к Истине мы шли сверху вниз по иерархии (от человечества — к обществу и человеку), а при обращении к Пользе — снизу вверх (от человека — к обществу и человечеству).

Распределение уровней по модусам времени тоже может навести на размышление. *Будущее* ассоциируется с человечеством, его пока нет, оно еще только будет, цикл его надсистемного формирования еще не завершён. *Настоящее* — это текущая жизнь *общества* (организма, системы). *Прошлое*, ставшее, неизменное как вещественная основа общества — это человек, а человек есть подсистема общества.

Если рассмотреть тройную связанность уровней по отношению к организму, перед нами предстанет тройка “Дух (Логос) — Душа — Тело (Сома)”. Истина и Логос совпадают по смыслу, так же, как Сома в целом совпадает с Пользой. А Душа — единственное живущее в настоящем, она отражается в меняющемся калейдоскопе калокагатии: этического и эстетического. И принадлежность их тоже сходится: Истина принадлежит человечеству, Польза — человеку, обществу остается переменчивая пара: Добро и Красота.

Кстати, состав культуры можно вывести отсюда, из этой аналогии троек: Логос в культуре — это знания, Душа — установки (ценности) и Сома — нормы.

* * *

Мы выяснили, что *обществу* (а шире — социальным группам) принадлежат этические и эстетические ценности **Добра и Красоты**.

Ценности создают *мотивационную основу личности*, непосредственно содержащую потребность в деятельности. Потребности выступают движущим началом деятельности, связывающей человека и общество (отдельного человека и остальных людей). Но это только потенциально готовая коммуникация, поэтому саму **потребность можно трактовать через нахождение в процессе коммуницирования**. Пусть даже коммуникация происходит с культурой где-то далеко от существующего общества, как в случае с Робинзоном.

Трансляция актуальных для общества мотиваций и формирование потребностей человека происходят в процессах *воспитания*. Воспитание формирует *мотивационную подсистему человека*, имеющую дело с общественными значениями и личностными смыслами. **В конечном итоге мотивацию формирует менталитет.**

Эстетико-этические ценности отличаются от истины и пользы своим прямым непрерывно-динамическим характером. Их связь с текущим временем общества очевидна: если истина и польза существенны всегда, а знание и опыт (нормы) накапливаются в культуре квантами, то этическое и эстетическое, с одной стороны, непрерывно, а с другой — преходяще, релятивно (мы имеем дело с их модусами). Всякие морально-нравственные ценности, установки, нормы временны. Временны эстетические вкусы, пристрастия, мода, стиль и т.д. В отличие от ценности истины и плодов опыта, они меняются — содержательно и по форме. Они всегда в процессе, они и есть жизнь социума в ценностном измерении. **Эстетико-этические ценности составляют содержание менталитета**. Ближе всего к этому марксово понятие “общественных отношений”, но ракурс здесь совершенно другой — аксиологический.

Если на эту пару посмотреть с позиции все той же иерархической тройки, обнаружится нечто обратное: трансляция менталитета происходит *из общества — на человека* (ставшее, прошлое), причем происходит непрерывно (настоящее). Человечества как такового еще нет, оно только становится, оно — *в будущем*. Поэтому по отношению к человечеству эта пара выглядит совсем уж интересно: в истории **менталитет предстает как общественный механизм разворачивания человечества (программа его формирования) — как культура**. Программа менталитета “свернута” в понятии человечества, развернута в обществе и непрерывно транслируется обществом на человека, определяя его

поведение в настоящем, — в нужном, запрограммированном направлении. Ментальная программа культуры есть геном и генос человечества.

Когда человек не подчиняется установкам общества, его поведение воспринимается как асоциальное, и к нему применяются санкции.

Когда общество скатывается до осознанной манипуляции человеком (чтобы выжить в этом виде, не меняться на другое), оно мешает развиваться человечеству: “Желудки подданных должны быть полны, а головы — пусты”. Но и у человечества, наверное, есть свои санкции по отношению к такому обществу. Революции в истории происходят явно не просто так, а тот факт, что они происходят периодически, вызывает мысль об их запрограммированности.

О ценностях Добра и Красоты мы будем говорить еще не раз, во множестве ракурсов. А пока перейдем из аксиологии в онтологию.

Дополнительность сущности и существования

К понятию целого как качественно однородного относится *цель* — *зачем* эстетика? Ответ на вопрос возникает уже в другой системе координат философии: **в онтологии и методологии**. В чем *сущность* эстетического? Каков **философский метод** (совокупность принципов и сценарий) исследования эстетического? Это — та же постановка вопроса, которая фигурирует в работе Г. Гадамера “Истина и метод”, но трактуем мы вопрос иначе, поскольку у него много ракурсов.

Можно, например, воспользоваться дополнительностью, которую акцентировал Фома Аквинат: *учение о сущности и учение о существовании*. Если провести вертикальную и горизонтальную оси внутри нашего графического построения из четырех типов ценностей, то эти начала в философско-аксиологическом плане можно развести как взгляд со стороны *сущности* и взгляд со стороны *существования*:



Рис. 13. Две оси: сущность (вертикаль) и существование (горизонталь).

Исходя из этого понимания, мы выдвигаем идею **двух суперпрограмм**, находящих отражение в культуре и обществе: *цивилизационной* программы и ментальной программы *культуры*.

Начнем с первой. **Цивилизационная технологическая программа** преследует цель удержания целостности общества, обеспечить устойчивость его структуры.

И античность, и современная *научно-техническая* цивилизация является проявлением и воплощением доминирования этой цивилизационной программы, суть которой — Истина + Польза. В Древней Греции эти ценности были разделены, в Новом времени, особенно — в современном обществе, они “замкнуты”, что и приводит Запад к технократической парадигме и философии прагматизма. Технология находится в руках человека и может направляться обществом. Технология связывает будущее и прошлое, поэтому она связана с проективизмом, с одной стороны, и познанностью ставшего — с другой. Но технология — средство, она не содержит целей, цели находятся в другой плоскости. Между тем в руках технократов и прагматиков средства подменили цели. Это — очень интересный поворот темы, он связан с существованием наряду с жизнью человечества (и “общества” как коммуникации людей), еще и техноса, обладающего собственной эволюционной программой саморазворачивания. В XX веке эти две программы столкнулись в борьбе за человека. Такого в истории еще не было.

Цели рефлектируются из настоящего времени. И задаются они все теми же тремя субъектами: человеком, обществом и человечеством. Различие здесь проявлено и в масштабах, и во временных модусах.

Ментальная программа культуры имеет формулу “Добро + Красота” и разворачивается как *недоступная управлению* ни человеком, ни обществом. В частности, этическое “приходит” к людям как данное им, а все попытки менять его или модифицировать этику были обречены на неудачу в истории до тех пор, пока не подходил момент программной смены этической модели. А этическое, как хорошо известно, непосредственно управляет поведением людей, хотя выглядит это как поведение, опосредованное ценностями.

Эстетическое выступает важнейшей частью *ментально-культурной программы*, мотивирующей поведение людей непосредственно, через художественные образы. Все, что люди могут, — это резонировать или не резонировать с данной программой и тем самым актуализироваться или “выпадать из времени”. Выпадающий из времени умирает социально, хотя его биооболочка может жить еще долго. Это, кстати, относится и к обществам. Но об этом — позже.

Глобальная ментальная дополнительность

Наиболее простая оппозиция в рамках философии истории — *глобальная ментальная дополнительность* “Запад — Восток”, попеременное переключение в истории доминирования ее составляющих. Она является механизмом обеспечения непрерывности за счет дополнительности программ цивилизации и культуры в процессе социозволюции.

Действие дополнительности обнаруживается как в целом, так и в частях. Во всей европейской истории в фазах старения (декаданса), особенно в больших циклах (в низменном), резко повышается интерес ко всему восточному. Например, конец Древнего Рима просто-таки пропитан восточным мистицизмом, но буквально то же самое звучит и в конце европейского средневековья, и в конце Нового времени. Все происходит вплоть до прямых совпадений.

Именно таким образом обнаруживаются корни: декадансы личностны, а восточные религии демонстрируют именно личностный, внеобщественный способ

сообщения с мирозданием через медитирование. Для такого способа нужны изоляция, преэминентность культуры в микрогруппах, замкнутая кастовая система общественного устройства.

Наряду с достоинствами у восточной ветви социоэволюции есть и свои недостатки. У такой культуры тормозится развитие рационального способа отражения (тяготеющего к двоичности). Она не "прагматична" в европейском понимании, великие прозрения ее философов облечены в форму иносказания, в искусство. Даже сам способ фиксации с помощью понятий-иероглифов тормозит развитие функций мозга в некотором равновесном состоянии между рациональным и чувственным. Алфавитная система греков так же связана с аристотелевской логикой, как числовая китайская логика — с иероглифами. С этим феноменом столкнулись европеизированные японцы: они обнаружили, что сам способ их письма не способствует появлению аналитиков, их приходится культивировать искусственно и экспортировать, а потому покупать чужие идеи или патенты. Но так ли это плохо?

Восточное "пространственное искусство" резко отличается от европейского: здесь — своя, по большей мере неизвестная у нас, история искусства. Ее особенность состоит в стремлении к онтологизации, многовековой каноничности, к развитию не вширь, а вглубь. Формальные средства в традиционном изобразительном искусстве Востока *не преодолевают плоскости*: живопись здесь основана на графике, восточные художники не принимают линейной перспективы, хотя знают о ее существовании. Это — культура без живописи, в нашем европейском постренессансном понимании, хотя на самом деле такой же была и средневековая европейская культура, особенно византийская. Процесс развития изобразительных средств на Востоке канонизировался в раннем средневековье вместе со структурой социума, и последующие его шаги нам не известны.

Всякая иерархическая "общественная машина" пытается законсервировать менталитет. В философии Китая новые мысли возникают лишь под прикрытием авторитета предков, в одеждах *так называемых трактовок* древних текстов. Вся ментальная культура Китая — культура интерпретаций неких (все время стареющих) канонов, существовавших еще до Конфуция и Лао Цзы. Нет ничего удивительного в том, что советский социализм, уже почивший у нас, продолжает жить в таких странах, как Китай и Северная Корея, с их тысячелетиями отполированным ритуальным менталитетом. В XX веке это была на редкость удачная "прививка" общинной ветки Просвещения к Востоку.

Но и европейская ветка менталитета тоже по-своему ограничена. После начала Нового времени, перейдя под знамена рационализма, она теряет чувствительность к иррациональному. И, хотя романтики и Шопенгауэр напрямую апеллируют к Востоку, их призывы воспринимают как эстетическую игру. В центре этого менталитета стоит деятельная, бережливая и прагматичная личность, "экономический человек". Способы общения с Богом (надсистемой) в евроменталитете прямо противоположны восточным. Внешне активная еврокультура внутренне ограничена и в моменты кризисов она всегда "смотрит на Восток", только взгляд этот формальный.

Такова гипотеза **ментальной дополнителности** глобального уровня “Восток — Запад”. Ее выражает наша *гипотеза — о наличии двух взаимодополнительных конических спиралей в истории человечества* применительно к каждой ветке культуры. Их нетрудно идентифицировать с цивилизационной и ментальной программами. Именно так их воспринимал в своих работах по культуре и цивилизации Н.К. Рерих.

Дополнительность эстетического и этического

Эстетическое и этическое едины по ряду признаков. Может ли эстетика слиться с этикой? Древние называли такой союз калокогатией, а М. Горький выразил эту возможность афористично: эстетика — это этика будущего. Сформулированное требует осознания и осмысления, потому что прекрасные гармоничные взаимоотношения людей в обществе — это эстетическая мера этического. Эстетическое здесь трактуется как гармоническое, а это — слишком широкое понятие, выходящее за пределы одного лишь эстетического.

Первое, на что следует указать, говоря об экзистенциальной (горизонтальной) линии, — на этико-эстетическую связанность, которую мы называем **законом единства этического и эстетического** (для краткости — закон “Э—Э”). Линия “Э-Э” обладает мощным содержательным единством, противостоящим такому же единству линии “Истина — Польза” (“И—П”), мы только что говорили об этом. Если исходить из данного закона, то *рассматривать проблемы этики и эстетики следует всегда вместе* — это очень обогащает обе стороны и усиливает понимание их специфичности и их единства (как проявления одной социальной коммуникации).

Единство “Э—Э” обязательно приобретает парную проявленность, причем не только в теории, но и в истории. Например, находившиеся рядом и объединенные этим содержательным целым Китай и Индия стали в своем регионе такими же историческими антиподами, как соседствующие христианский и мусульманский миры, объединенные на основе пары “Истина — Польза”. Условное “этическое” обязательно содержит внутренние способы социальной регуляции “общество — человек”, а условное “эстетическое” — внешние способы фиксации взаимоотношения человека и мира вне его. Это не одно и то же. Например, цивилизация древней Индии приходит к кастовому устройству общества, основываясь на своей *иерархической ментальной модели мира*, а эта модель — этическая. В то же время менталитет находящегося неподалеку китайского общества порождает процессуально-ритуальное устройство жизни, где человек от рождения до смерти регламентирован именно эстетически (композиционно, процессуально и пространственно — пропорционально). Ритуалы и церемонии (вспомним знаменитый китайский “Трибунал Церемоний”) базируются на *философской нумерологии* (логике Числа), остановившей все иные возможности рационально-логического познания. Движение в такой культуре осуществляется только за счет “интерпретации”, в ней возможно лишь вечное повторение, поэтому любой внешний завоеватель Китая с неизбежностью формируется данной ментальной машиной в настоящего китайца за очень короткий исторический срок. Сломать такую отлаженную социальную машину не удалось еще никому за всю ее историю;

даже китайские коммунисты лишь модифицировали и модернизировали ее (да и то в области лозунгов и внешних форм проявления, а не устройства, тем более — логики). Для нас предельно странной выглядела полемика маоистов с конфуцианством, случившаяся в середине XX века. Она означает лишь то, что конфуцианство никак не желало адаптироваться к маоизму и сохранило свои ведущие позиции и сегодня.

Западный менталитет, и не только в его научной форме, не раз обращался к этико-эстетическому потому, что не мог к нему не обращаться. Ясно, что обращение было вторичным по отношению к линии “ИП”, как вторичны в истории евронауки все этики и эстетики. Если учесть, скажем так, *вырожденное этическое*, то получим римскую идею “писаного закона”, который выше моральных норм (“суров закон, но закон”). А если взять рационально вырожденное эстетическое, мы получим канон — и египетский, и греческий канон Поликлета, и христианский, и канон классицизма. В Европе эстетика насквозь гносеологична и возникает в науке как часть гносеологии: эстетическое не более чем смутное познание.

Китаец, как и русский, всегда предпочтет *праву* “суд по совести”, т.е. обращение к проверенным жизнью этическим нормам своей семьи, общины и империи. Он интуитивно предпочитает *среднепериодному* абстрактно-рациональному суду, с его накапливающимся писаным и сменяющимся сводом законов, *длиннопериодные* образования из этических норм. Это и есть основа законсервированности семейно-общинного менталитета.

Бедные индусы, которых колонизаторы привязывали к пушкам за нарушение ими же установленных “законов”, вообще часто не были способны даже понять причин такой жестокости: их менталитет абсолютно не позволял не только принять, но и просто воспринять основы индивидуалистической “западной морали”. Именно поэтому все евроколонизации в этом регионе для большинства населения закончились ничем. Да и в Америке для начала пришлось перебить аборигенов, чтобы хоть что-то получилось с евроцивилизацией. Характерно, что цивилизованные европейцы сначала ввели здесь рабство и долго выращивали из него демократию.

Если не считать этики Просвещения и ее модернизированного советского продукта — “Морального кодекса строителя коммунизма”, то можно сказать: все этические регуляторы задавались той или иной религией или мифологией, а проявлением рациональности в данной сфере всегда являлось право (его всегда, с древнейших времен, старались записать). Такой долгой была конструкция Западного мира, где духовные и светские лидеры всегда различались и всегда конкурировали, опираясь на два разных типа социальных регуляторов. В практическом исламе “духовный пастырь” и “светский начальник” изначально объединены в одно, а главная духовная книга есть одновременно и свод законов (шариатский суд на основе Корана существует в исламских странах до сих пор). Известно, что в истории Индии, где следование тому или иному Учению подразумевает образ жизни, гораздо большая власть над людьми принадлежала Учителю (Махатме, лишь потом — брахману), а не светскому вождю (радже). Зато в древнем Китае изначально первенствовала светская социально-бюрократическая машина, с некоторым трудом дополненная “импортной” религией,

не игравшей поначалу столь же существенной роли в обществе (как, кстати, и в Риме).

Всмотримся в мир европейской социологии. Здесь развернута этическая пара “общество — личность”, но она интересует социологов исключительно с позиции праксиса и нормативно-правовой (короткопериодной, сиюминутной) управляемости, поэтому “этические проповеди” интегративной социологии П.А. Сорокина ей принципиально не нужны. И вся европейская эстетика, с ее блесками, начиная с А. Баумгартена и кончая Г. Земпером, исходила, исходит и будет всегда исходить только из пары “И—П”: по А. Баумгартену, искусство — это смутно-нераздельное (читай: “плохое, убогое, ущербное”) познание (Истина чувств); по Г. Земперу, его следует провернуть через мясорубку пользы, чтобы раз и навсегда получить единую хорошую немецкую — практическую — эстетику. Но в этом смысле ничем не отличается от немца Г. Земпера, скажем, британец У. Моррис, да и вся советская эстетика в конечном итоге была такой же — вспомним первоначальный “вульгарный социологизм” и сменившую его “познавательную функцию литературы” всего остального периода — практически ориентированной (“писатели — инженеры человеческих душ”, в этом же ряду — концепция “жизнестроения”, преобладание функционализма в архитектуре после 60-х, “Красота и польза” К. Кантора). Этим мы хотим сказать не только то, что советский строй по замыслу и ментальному устройству был наследником линии Запада, линии “И—П”, но и то, что нынешний строй все указанное тоже унаследовал, лишь от гносеологического рационализма (научности) перешел к рационализму голой Пользы, к прагматизму (принципиальному волюнтаризму), что выглядит еще более мрачно и безысходно в эволюционном смысле, ибо диапазон будущего, содержащийся в западной рациональной науке, главный ресурс Запада, этим самым от нас отсечен.

Линия “Э—Э” может быть выражена как в этическом, так и в эстетическом. Различие между ними не только содержательное — это еще и различие уровней циклики: этическое работает на “длинных волнах” и через ментальную картину мира связано с онтологией, эстетическое — более динамично и связано с короткими циклами жизни (стиль, манера, мода). Кстати, западное стремление увеличить динамичность общества с неизбежностью приводит к почти полной подмене малоподвижной и трансцендентальной религиозной этики динамичным и сменяемым по составу рациональным правом. То же самое — с эстетическим полем: от многотысячелетних канонов (Египет, Греция, Рим) и известной серии “больших исторических стилей” Западной Европы в нашем веке происходит переход к короткопериодной “массовой культуре”, с ее маятником “элитарное — массовое”, с однодневной модой, с бесконечной динамичностью клипа и излюбленным словом современности “экслюзив”.

В случае доминирования в менталитете линии “И—П” под нее подгоняются важные моменты, содержащиеся в линии “Э—Э”. Но верно и обратное: в случае доминирования линии “Э—Э” этическое способно нести функции Истины (содержание Истины в пророчествах), а Эстетическое — функции Пользы, хотя его гораздо реже принимают за Пользу. При поверхностном взгляде указанные аналогии нередко приводили к искаженным трактовкам чужих культур.

Например, китайцев в Европе считали очень практичными и организованными, хотя на самом деле китайское общество просто было предельно ритуализировано и регламентировано конфуцианством. Так называемые полезные “изобретения” китайской цивилизации (шелк, бумага, порох, счеты, компас и т.д.) пришли в Европу не из Китая, где они носили иной характер, а от практичных посредников, в том числе из арабского мира. И сегодня китайские эмигранты в США — это средней руки торговцы, владельцы традиционных ресторанчиков и прачечных. Причем они практически не ассимилируются в чужие культуры, а строят свои гетто.

Напротив, в предельно прагматичном исламском обществе европейцам виделся особый свет арабской науки, якобы унаследовавшей средиземноморскую античность и достигшей вершин алгебры. Между тем даже строительство в этом *менталитете Пользы* считалось видом расточительства, под магометанские мечети использовались чужие культовые сооружения (например, храм Святой Софии в Константинополе и Парфенон в Афинах), а знаменитые “арабески” и вязь ковров являют собой не столько декоративное украшение жизни, сколько доходчиво поданный текст их Священного писания — Корана. Внушение идеологии геометрии и присутствие идеологических текстов через декоративную основу жизни, несомненно, практично.

В четырех основных типах менталитета мы находим четыре разные этики и эстетики. Но освоить это сразу нам никак не удастся — до сегодняшнего дня слишком велик разрыв наших знаний о еврокультуре и всей прочей. Однако постановка вопроса по поводу эстетического должна быть именно такой: все, что есть по этому поводу в человечестве.

Поскольку есть четверка типов ценностей, то, вычлняя один тип, можно увидеть все варианты его “перекошенной” трактовки, сведения эстетического к иному. Таких возможностей перекося по отношению к эстетике — три: *гносеологическая эстетика* (приписывание ей функции поиска истины)*, *этическая эстетика* (нравственная проповедь, этикет и т.п.), *практическая эстетика* (эстетическое как полезное, как соматическое).

Путь, по которому идет западная цивилизация, состоит в поглощении и редуцировании всех типов ценностей до состояния рационально управляемых. Вся Истина постепенно заменена здесь рациональной наукой, писаное право заменяет все этическое, СМИ и СМК — искусство, стандартная “корзина потребителя” — все варианты полезного. При этом и человек полностью лишается своей индивидуальности, поскольку за него все уже стандартизировано, а значит, выбрано. Ему остается только потреблять, что дают, да еще и самому производить часть предписанного. Человек попадает в конвейер, не осознавая того.

Итак, в аксиологическом ракурсе мы имеем дело с системой ценностей, универсально присущих и человеку, и обществу, и человечеству. Их — четыре. Чтобы определить суть эстетического, мы базируемся на “калокагатии” — единстве эстетического и этического, и говорим, что данное единство — суть менталитета. Поэтому для нашего изложения важно, во-первых, акцентировать единство, во-вторых, отличить специфику эстетического от специфики этического. Выйти на это осмысление нам поможет понятие “эстетического отношения”.

Эстетическое отношение

Основа данного построения была намечена еще в эстетике И. Канта.

Развернуто “эстетическое отношение” фигурирует в трактовке Н.И. Крюковского, который рассматривал его в ряде своих работ по эстетике (список приведен в библиографии).

Логика его теоретического построения проста: взяты *объект и субъект*, между ними установлено *ценностное отношение*.

Чтобы установить ярусы этого отношения, объект раскрыт как одно противоречие (сущность — явление), а субъект — как второе (рациональное — эмоциональное). При этом, развернутом, взгляде у двух взаимодействующих систем (объект — субъект) намечаются *три яруса* их возможных отношений.

Верхний ярус (где “сущность” объекта взаимоотноится с “рациональностью” субъекта) — **теоретическое отношение**. Нижний ярус (в котором “явленческая сторона” объекта соотносится с “эмоциональным” в субъекте) — **утилитарное отношение**. Оба отношения — односторонние: и объект в них участвует одной своей стороной, и субъект.

Отношение, в котором наш субъект *выступает как единое, рационально-эмоциональное*, существо и относится к объекту, *взятому в единстве сущности и явления*, названо у Крюковского **эстетическим отношением**. Разумеется, крайние отношения (верха и низа) не существуют в чистом виде — это скорее такие пределы, как “робот” и “животное”, — иными словами говоря, построение устанавливает *пределы шкалы эстетического*. И только **эстетическое отношение** целостно.

Приведем рисунок, поясняющий специфику этого построения:

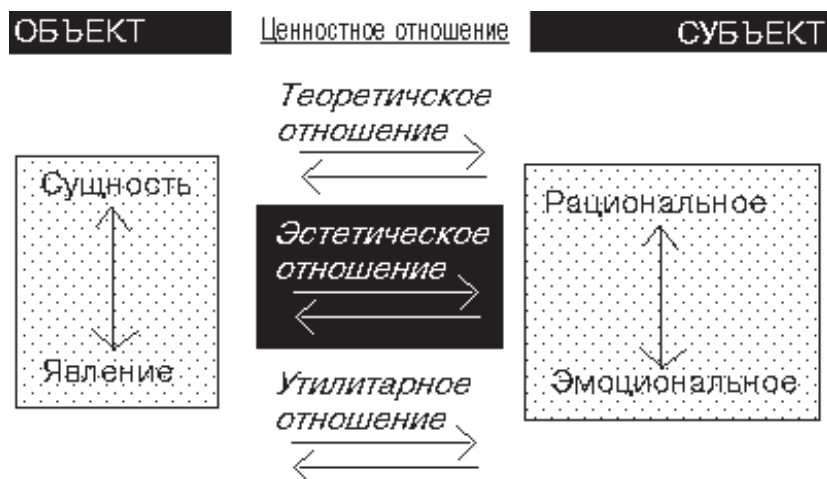


Рис. 14 Три типа отношений объекта и субъекта.

Перед нами — **человек и мир** вне его. Между внешним миром и человеком (как биосоциальным субстратом) стоит общество, с его культурой и деятельностью, и без общества нет человека по определению. Противоречие “общество — человек” порождает третье — двусторонний “**канал коммуникации**” человека с

обществом. Раскрывая три типа отношений, мы тем самым раскрываем и это третье: оно предстает как трехъярусная иерархия. Если говорить о знаках, то следует отметить: в трех типах отношений фигурируют:

теоретическое отношение	— знак-символ
эстетическое отношение	— знак-образ
утилитарное отношение	— знак-вещь

То, что в схеме Крюковского обозначено как *эстетическое отношение*, на самом деле есть *вообще любое коммуникативное отношение*. И у такого отношения обнаружены пределы в виде рационально отражающего верха и вещественно-утилитарного низа. С позиции деятельности, это — пределы в виде теоретической, или научной, деятельности человека и его материально-производящей деятельности (*производственной*). В середине мы получим канал связи (тоже деятельностно отраженный). В ракурсе психологии данное позиционирование приводит нас к известной тройке “**труд, общение, познание**”, где та же иерархия подана снизу вверх.

Среднее — *общение, или коммуникация*, — можно трактовать и свернуто, и развернуто во множестве ракурсов. Развернуто понимаемая коммуникация может получить, как минимум, два проявления (раздвоение середины). Тем самым мы совершаем **переход от тройной модели к модели четверки**. Если исходить из ценностного контекста, то можно увидеть здесь **четыре типа ценностей**. Исходное *ценностное отношение* подано на рисунке как типологическая четверка. Если ориентироваться на метод, то следует сказать, что Крюковский применил иерархическую тройку, а мы добавили к ней типологическую четверку:



Рис. 15. Три уровня отношений объекта и субъекта и четыре типа ценностей.

Наложив на исходную схему эстетического отношения, по Крюковскому, типы ценностей, мы обнаружили, что за его "эстетическим отношением" скрываются целых два аксиологически окрашенных вида отношения: и эстетическое, и этическое.

В инварианте *повернутого квадрата* может фигурировать несколько моделей, готовых к содержательному сопоставлению. Мы ставим здесь задачу продемонстрировать **структурный инвариант**, который при таком сопостав-

лении очевиден. С позиции средств идеальной деятельности, пары, тройки и четверки имеют одинаковое назначение: это — инварианты. Применение тех или иных числовых закономерностей обладает своей логикой. Мы совершили (вместе с Крюковским) переход от **единичного** к **удвоенному** (общество — человек), далее — к **троичности** (общество — канал связи — человек). Раздвоив третье, мы вышли на совокупность инвариантных **четверок**.

Можно посмотреть на троичность изнутри коммуникации в эстетическом освещении. Здесь существенны три темы, которые развиваются рядом авторов: *эстетическое познание* (мышление, когнитивная эволюция искусства и т.д.), *эстетическое сознание* (жизнь художественного сознания, эстетическое как коммуникация, искусство как процесс), *эстетическая практика* (деятельность и ее продукты).

Эстетическое сознание является той частью общественного (коллективного) сознания, в котором можно найти отражение жизни этого сознания. Почему эстетическое сознание интересно и ценно? Потому что его проявление материализовано в произведениях искусства и во всей материальной культуре вообще. Когда археолог находит черепки какого-нибудь кувшина с рисунками, то он имеет дело с эстетическим произведением. По нему судят о представлениях, символах, чувствах людей давно ушедшей эпохи.

Главная наша задача: научиться расшифровывать через форму всю эту совокупность символов, которая у французов называется ментальностью, а у немцев — менталитетом.

Понимание эстетического как сознания соединяет в себе историю и теорию, статику и динамику. Сознание эволюционирует, поэтому, представляя себе историю в целом, можно сравнивать и различать памятники. Аппарат различения дает во многом искусствознание (искусствознание).

Итак, общество живет, и его жизнь отражается, как на экране, в эстетическом сознании. И это сознание материализуется в артефактах* культуры.

Разведение эстетического и этического

Как мы поняли, эстетическое и этическое на данном уровне во многом совпадают, потому-то древние их и объединяли в понятии “калокагатия”. Но наряду с этим они различны, и их первое различие — в том, что эстетическое опредмечено, например в произведениях искусства. Мы не говорим “овеществлено”, поскольку, например, музыка скорее невещественна, но она “опредмечена”.

Этические ценности не овеществляются, потому что формой их выражения является поступок и моральное *поведение* человека есть непрерывность самой жизни, направляемой этическими ценностями.

Второе различие состоит в характере циклических изменений их модусов в жизни общества: этические ценности меняются медленно и действуют на больших промежутках времени, а эстетические — меняются быстро и действуют на более коротких (и все более коротких) промежутках времени. Иногда говорят, что в XX веке эти ритмы сравнялись, но имеют при этом в виду не этическое, а правовое — право, действительно, меняется куда быстрее этических норм.

Содержательно в этическом типе ценности заложена *поведенческая норма*, отражающая ментально конкретный тип соотношения человечества, общества и человека, характерный для определенного времени. Этическое не сводится к соотношению человека и общества. Религиозная этика, космизм и ноосферизм как этика вводят в это отношение и “системы” более высокого уровня: Творец, Космос, ноосфера. Но поведение человека, подчиненное законам божественного Промысла или Этике Космоса, все равно этически детерминировано, ценностно сориентировано. В этом отношении различаются нравственность и мораль.

Основным вектором этического ценностного регулятора выступает обеспечение устойчивости данного общества (а подспудно — и сохранение Человечества) — этическое цементирует общественный фундамент в качестве “правил общежития”, но есть еще и уровень взаимоотношения обществ и государств друг с другом — этика международных отношений. “Человечество” выступает естественным пределом расширения понятия “общество”, и сегодня мы имеем возможность увидеть, что коммуникация осуществляется между человечеством и человеком, — этот масштаб для большинства людей страшен и странен: человек потерян, как у Кафки.

Совокупность этических ценностей всегда универсально отражалась в искусстве того или иного времени. Можно найти здесь и общечеловеческие ценности, и ценности вполне определенного времени той или иной страны, и ценности личности.

Сказанное приводит нас к выводу: **содержание менталитета — этическое**. А эстетическое выступает универсальным транслятором пространственно-временных координат менталитета и формой его содержания. Отсюда — калокагатическое единство, о котором еще будем говорить, и не раз.

Ценности “векторны”. Они живут во времени, в процессе. И потому управляют поведением людей. Но знания и нормы не векторны, поэтому их не относят к ценностям. Векторизирует их менталитет, когда они попадают в коммуникацию (актуализируются или транслируются). Менталитет есть имиджевая “упаковка” социальной коммуникации, несущая к тому же и нравственные ориентиры.

Эстетическое значение и иерархия мер

Эстетическое — это очень важная часть наших взаимоотношений с миром, без которой невозможно обойтись.

Зададимся вопросом: если исключить из нашей жизни эстетическое, то чего мы лишимся? Мы лишимся возможности соотносить себя с миром.

Большая или маленькая эта комната? Чтобы ответить на такой вопрос, надо иметь свою меру. Для меня — маленькая, для кошки — большая, для слона — тесная.

Древний философ Протагор говорил: “Человек есть мера всех вещей”, — и в этом ключ к формуле эстетического. Что содержится в моей человеческой мере? То, к чему я могу относиться. Например, могу ли я относиться к далекому космосу? Не могу, т.к. не могу измерить его — это за пределами моей осязаемой

человеческой меры. Или: могу ли я относиться к миру атомов? Нет, потому что я могу лишь знать о них и не могу ничего переживать по их поводу.

Таким образом, *эстетическое — это освоение мира по мере человека*, но освоение не всякое, а определенного уровня и типа. Оно происходит в пространстве и во времени — в “хроносе” и в “топосе”. Хронотоп и есть тот идеальный материал, из которого формируются художественные образы. Кроме того, оно всегда социально: человек не может относиться к миру сам, потому что самого его не существует. С рождением мы уже погружены в культуру, язык, в коллективные представления и т.д.

Были случаи, когда люди выживали без социума: это — “маугли”. Но по уровню развития они не превосходили четырёхлетнего ребенка. Значит, сам по себе человек всего лишь животное. А социальный человек есть окультуренное животное. Например, Робинзон. Это — “маугли” наоборот. Он вырос в культуре, но ему пришлось долго жить одному. И то, что он делает на острове, есть воспроизводство знакомой ему культуры. Описанная ситуация доказывает, что в любом варианте человек относится к миру как существо социальное. Разные мыслители называли это по-разному, например герой Д. Лондона Мартин Иден пишет эссе “Бог и зверь”. Человек — это биосоциальный субстрат*, но на место социума можно подставить много чего.

Сущность эстетического — это взаимоотношение мер, меры человека и меры любого другого предмета. Однако для появления эстетического произведения необходимо, чтобы осуществлялась деятельность, потому что произведения — это результат деятельности. Это тоже определённый ракурс эстетического — процессуальный.

В *эстетической деятельности*, как и во всякой другой, Человек (субъект деятельности) осуществляет целесообразное взаимодействие с предметом деятельности. Это позволяет поставить вопрос о соотношении двух мер: Человека и Предмета. Формула *эстетического значения* на данной основе была предложена Л.А. Зеленовым. Она строится на указанном соотношении мер,

$$\text{Эстетическое значение} = F [(П \leftrightarrow M_{п}) \leftrightarrow M_{ч}]$$

где:

F — функция,

П — предмет,

M_п — мера предмета,

M_ч — мера человека.

Взятая здесь мера человека (M_ч) абстрактна. В общетеоретическом смысле она выступает как *всеисторическая мера человека вообще*, родовая мера. Но такое недифференцированное понимание не раскрывает всей специфики эстетического. Мы считаем, что здесь скрыты три меры человека, связанные иерархически как общее, особенное и единичное:

- человеческая родовая мера (общее);
- исторически конкретная мера общества (особенное);
- индивидуальная мера человека (единичное).

Оценивает меру предмета не отдельный “одинокий человек”, а человек — сквозь призму общества и рода человеческого.

Мир в эстетическом свете как бы трижды фильтруется, сначала — через меру человечества (отсюда — всеобщее *эстетическое значение*), затем обществом (*эстетический идеал*, все интегральные групповые проявления типа стиля, моды и т.д.), наконец, мною лично (*значимость для меня*, мой неповторимый *эстетический вкус*, все дифференцированные проявления отдельного). Если говорить, например, о диапазонах меры, то важно понять: личный *вкус* при этом как бы *вырезает* из всего возможного диапазона общественной меры *актуальную для меня* часть эстетического спектра, а общественный спектр производит ту же операцию “вырезания актуального диапазона” из полного спектра меры человечества.

Поскольку проявление мер — иерархическое, то меры можно связать с циклом: всеобщая родовая мера преобладает на начальной стадии культурных циклов, в середине наблюдается доминирование меры общественной, а индивидуальная мера преобладает на завершающей стадии. Отсюда следует множество хронотопических производных, о них — речь впереди.

Родовая и общественная мера в данном ракурсе — это то всеобщее значение, о котором говорил А.Н. Леонтьев. В таком случае индивидуальная мера человека герменевтически будет связана, соответственно, со смыслом.

Развивая вопрос о смыслах в иерархическом представлении применительно к произведению искусства, подчеркнем, что их — несколько: это — уровни ментальных смыслов, принадлежащих определенному времени, и у каждого — свой сложный групповой субъект. Существует ли понятие “смысл” по отношению к группе? Скорее да, чем нет, поскольку и “смысл жизни” есть у группы, и многие другие. Как говорит А.Н. Леонтьев, “смыслы субъективны, но не единичны”. Если художник выражает “задачу на смысл” некоторой группы (например, своего народа), он не менее, а иногда и более интересен всем — и произведения его живут в истории долго (пока есть этот народ). Закрепление смысла за единственным носителем в “авторском преломлении” следует рассматривать и более дифференцированно в иерархии, и уж точно — применительно к культурному циклу. Абстрактно данное утверждение бессмысленно.

Можно допустить, что художник иногда выражает вообще *не свой личностный смысл*, а смысл эпохи. Например, Свифт в своей великой аллегории скорее отсутствует как автор-Свифт со своими смыслами — им движут смыслы наступающей эпохи, и у нее есть носитель — большая социальная общность. Разве мы сегодня считываем личные смыслы Свифта? В его горькой пародии на наступающее будущее транслируются смыслы вообще иного, внечеловеческого, масштаба времени и пространства.

В. Франкл считает, что задача на смысл всегда содержит и задачу на совесть. “Совесть — орган смысла” — это сказано им замечательно точно. Таким образом, обнаруживается **калокагатическая основа смысла**.

Иногда употребляют пару **“всеобщее значение — значимость для меня”**. Она аналогична различению значения и смысла, хотя фиксирует несколько иной ракурс — ракурс масштабов эстетического, соотносимых с начальной и конечной фазами цикла. Наше дополнение здесь следующее: мы можем различить в *области общих значений* два уровня — уровень родовых значений (выступающих как всеобщее и потенциальное) и уровень общественных (актуальных, общих и особенных) значений.

Методологически здесь можно рассмотреть попарные связки на уровнях (общее — особенное — единичное).

Соотношение потенциала родовых значений (общее) и его актуальной исторической части (особенное) очень важно для понимания полноты и динамики меры. А соотношение актуальной общественной части меры (особенное) и личного вкуса (единичное) очень важно для понимания в эстетическом пересекающихся объектного и субъектного ракурсов (эту тему удачно описал в форме матрицы Н.И. Крюковский).

* * *

Введя в формулу раздвоение, мы обнаруживаем его *этическую суть*. Говоря о взаимодействии двух мер, мы на самом деле оказываемся не в чисто эстетической, а скорее в этической сфере рассмотрения. Именно для нее характерна пара “общественное — личное”, какие бы оттенки мы ни освещали: мораль и нравственность, значение и смысл, значение и значимость и т.д. Зададимся вопросом: что есть с такой позиции “плюс и минус”, Добро и Зло в обозримых пределах нашей человеческой истории? С точки зрения эволюционной логики, Добро есть то, что способствует, как минимум, выживанию (а вообще — эволюционному становлению) человеческого рода. Зло же есть все проявления “эго” потому, что эгоизм разрушает кооперацию общественных связей, бессмысленно пожирает эволюционный ресурс нашего общечеловеческого будущего. Христос учит любви. Будда обещает вернуться на землю, чтобы вылечить нас от знания, лишённого любви.

Таким образом, наш вывод состоит в том, что всякая двоичность в обозначенной нами *социальной коммуникативности* есть проявление этического. Дуальность Добра и Зла носит всеобщий характер, недаром Ф.М. Достоевский назвал душу человека полем битвы, в которой сражаются Бог и Дьявол. Третье, расположенное между ними, — Душа, и размышлять о ней можно в контексте троичной иерархии (Дух — Душа — Тело).

Третье есть жизнь, поэтому, по Августину, душа есть инструмент измерения времени. Если двоичность — символ этического, то троичность есть единственное проявление эстетического. В эстетическом содержится исходная двоичность, но уже опосредованно, через овеществленность и энергетизированную материальность. К этому парадоксу мы еще вернемся при рассмотрении системы эстетических категорий.

Отличие эстетического от художественного

Эстетическое имеет субстанциальное воплощение, и это — искусство.

Но эстетическое существует и на материале других видов деятельности. Это — художественная гимнастика, пластическая хирургия, парковое искусство, промышленная эстетика, педагогическое искусство и т.д. Что сохраняется в данном случае? То, что присуще искусству: выразительность, интонирование, композиционирование — меняются только материал и цель. Такие виды деятельности называются составными. Их — всего две: художественно-утилитарная (где эстетическое сливается с утилитарным) и художественно-теоретическая (где эстетическое сливается с познанием).

Такое понимание демонстрирует нам всеобщность и целостность эстетического отношения, но не приводит к ясности в вопросе о специфике эстетической деятельности. Отношение есть форма, посредством которой реализуется содержание, т.е. деятельность. Эстетическое отношение в данном случае является вообще единственным, потому что два других акцентированы условно — как преобладание того или иного уровня связи человека с действительностью. Оставаясь на этих позициях, следовало бы говорить о научно-художественном и утилитарно-художественном уровнях единого эстетического отношения:

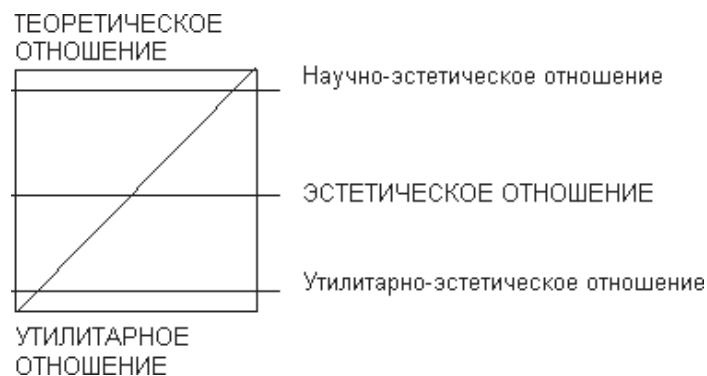


Рис. 16. Три уровня эстетического отношения.

Именно так поступает Л.Н. Безмоздин, говоря о специфике дизайна: он рассматривает его как “растяжку” утилитарно-художественного. В данном моменте — вся сложность: теоретическое и эстетическое отношение приводит нас к отражательной деятельности, но ведь есть же и преобразовательная — по изменению и сохранению — деятельность, в которой эстетическое проявляется также в форме *эстетического аспекта* любой деятельности по преобразованию предмета.

Заключение к Главе 1

Иногда эстетику называют “аксиологической” или “философской наукой”. Но внутри философии нет наук. Скорее это — “учение”. **Эстетика — это учение со своим предметом в рамках определенной философской системы.**

Указывая на все рассмотренные надсистемные, общие и всеобщие моменты, мы можем еще раз подчеркнуть, что это — макроуровень осмысления эстетического, причем философский. С точки зрения данного уровня и ракурса, **эстетика — это философское учение, посвященное ценности Красоты и способности эстетического универсально транслировать любые ценности и содержание.**

Всякая эстетика является частью некоторой философской системы. Мы насчитали четыре типа философских систем. Все они единообразно распределены по большим исторически циклам. Движение направлено от объективности к субъективности и от идеализма к материализму — и в теории, и в менталитете, в жизни. Например, мы сегодня достигли небывалой в истории комбинации — субъективного материализма “новых русских”, и у них тут же появились свои теоретики и певцы.

Та или иная исходная философская система задает направленность философской трактовки проблем эстетического. Субъективно-идеалистическая философия создает совершенно иную эстетику, чем объективно-материалистическая, и т.д. Понимание этого приводит к сложнейшей *проблеме “перевода”* из одного типа философии в другие. При этом можно сказать следующее (и распространить это не только на эстетику): достаточно полный взгляд на собственную проблематику эстетики возможен только при наличии представления точек зрения всех основных типов, с применением принципа “поли-”. Собственно, к этому сегодня и пришли все, излагающие эстетику, но пришли с позиции эклектики, а не полисистемного взгляда, в этом — огромная разница качества осмысления: если применять прием рядоположенности (Гегель сказал то-то, а Кроче — то-то), то не возникает системы. *Освещение с четырех философских позиций* позволяет удерживать главное — ключевую философскую платформу. Такая “сумма” представляет из себя хотя бы полный пакет взглядов, а значит, презентует целое.

Сказанное не отменяет традиционного набора собственных проблем эстетики как науки. Ее предмет, метод, понятийно-терминологический аппарат и так далее — общепринятый состав любой эстетики.



Глава 2

СИСТЕМОГЕНЕТИКА ЭСТЕТИКИ

2.1. Системно-теоретический уровень эстетики

На теоретическом уровне мы используем принцип системности. Исходя из него определяется системная иерархическая тройка.

1. Надсистемный взгляд — эстетика “сверху”.
2. Системный взгляд — собственно теоретическая “эстетика”.
3. Подсистемный взгляд — эстетика “снизу”.

Эту модель Фехнера использовал в свое время Л.С. Выготский в “Психологии искусства”. Мы ею тоже воспользуемся, поскольку в данном случае перед нами — иерархическая тройка теории.

Исходя из нее, отметим, что можно до бесконечности решать проблемы эстетики “изнутри эстетики”, со стороны философии или со стороны частных сторон эстетики (например, искусствознания), — это не дает необходимой полноты осмысления эстетики в целом. Существенны все три уровня, в связке и в последовательности — это и есть ядро *теоретической эстетики*. Пройдем по ним.

Эстетика “сверху” есть *высший ярус теории*, находящийся в философии объяснение своих целей и целостности. Он играет роль *общего*. Пласт философской эстетики, эстетических проблем философии по отношению к данному системному уровню играет роль метауровня, исследующего содержание “эстетического” в предельном контексте (в том числе — за гранью теоретического).

Второй уровень (особенное) — это собственно *теоретическая эстетика* и ее аппарат (понятия, категории, термины, модусы и т.п.). На данном системном уровне — на мезоуровне — существенную роль играют эстетическая деятельность, ее устройство и разновидности, состав эстетического поля и его устройство. Это тематическое ядро можно освещать в ряде поворотов, лишь бы уровень освещения оставался системным, не надсистемно-всеобщим по отношению к теории эстетики и не подсистемно-прикладным.

Наконец, третий уровень, “эстетика снизу”, — это частное по отношению к эстетике, а также прикладное эстетическое знание. Это — *микроуровень* эстетики, выступающей как *метатеория искусствознания* (“философия искусства”) и *эстетической практики* (“практическая эстетика”). Это — эстетика, понимаемая как совокупность прикладных и частных наук, которых немало (начиная от “эстетики кино” и заканчивая прикладной теорией композиции).

Нередко эстетику называют философией искусства. Это неверно хотя бы по той причине, что эстетика осмысляет не только искусство, но и все, в чем проявляются законы красоты помимо искусства. Например, научная фантастика не особый жанр литературы, а скорее, перенос возможностей литературы на области науки и техники. Или ораторское искусство, которое в современном мире является инструментом деятельности адвокатов и политиков, тоже не искусство в его точном понимании, но элементы искусства в нем заложены. Как мы и говорили, в эстетическом есть две стороны: эстетическое имеет отношение и к искусству, и к любым формам проявления эстетического вне искусства.

Имевшие место в истории “экспериментальная эстетика”, “промышленная” и прочие прикладные эстетики подтверждают, что уровень частных наук существует и что именно он сегодня живет наиболее активно. Мы вводим его в состав современного эстетического знания, что отражено в структуре книги. В ходе чтения лекций выясняется, что именно этот уровень сегодня наиболее интересен для большинства студентов, ведь в нем есть праксис и возможность кое-что понять самому, а также сделать что-то руками, поэкспериментировать. (Скорее всего, если бы мы выбросили всю теорию и оставили только данный раздел, студенты воспринимали бы это позитивно. Однако существует госстандарт, где объем теории оговорен, и мы от него не отойдем. Утешает то, что все необходимое из прикладной эстетики мы развернуто представили в работе “Экзистенциальная системогенетика”).

В понятие микроуровня эстетики входит не только ориентация на ценность пользы (практическая эстетика), но и ориентация на личность, персону (антропозстетика). В общенаучном смысле сюда относимы любые частные науки эстетического поля (единичное в философском плане), но особенно — эстетическая и художественная герменевтика. Важно, что прагматизм, персонализм, экзистенциальность и уровень единичного в этом пространстве совпадают по смыслу.

Антропозстетика начинает доминировать сегодня в противовес ранее доминировавшей макросоциологической эстетике (общее) и эстетике нормативно-общественной (групповой, представляющей особенное). Мы не раз будем демонстрировать, как общее, особенное и единичное сменяют друг друга в циклах истории.

Искусствоведение, о котором мы будем говорить развернуто, также попадает в раздел “эстетики снизу”, как и все, что следует за ним. Но искусствоведение не единая наука, а скорее совокупность различных наук, объединяемых таким объектом, как искусство. Это и теория стиля, и поэтика, и психология искусства, и композиционный анализ. И многое другое.

Тему *психологии искусства* следует акцентировать специально. Ключевой проблемой в искусстве, подчеркивает Л.С. Выготский, была и остается *художественная форма*, таящая в себе тайну психологического воздействия на человека. Утверждая процесс художественного понимания в качестве основной деятельности по отношению к произведению искусства, Выготский отмечает: для психолога произведение есть “система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую

реакцию”. Таким образом, Л.С. Выготский утверждал приоритет психологии формы, наметив типологию эстетических реакций, зависящих от “сцепления мыслей и слов, которое и есть художественная форма”. Эта, в сущности, намеченная траектория исследования остается остро актуальной для психологии искусства и сегодня. Но следует понимать, что психология искусства не подменяет эстетику — это разные по уровню теории, но с одним и тем же интересом к эстетическому произведению.

К уровню частного и прикладного следует отнести и художественную критику. *Критика*, по меткому замечанию В.Г. Белинского, есть *движущаяся эстетика*: она стремится определить роль и значение отдельных явлений художественной культуры в современности. Роль критики — короткопериодная, но в лучших своих проявлениях она способна нести на себе функции оборачивания эстетики на художественную практику. Такие моменты в истории редки и искусственно не вызываются, но они есть.

Метатеория эстетики и ее общенаучный статус

С какой бы стороны мы ни подходили к проблеме эстетического — сверху или снизу, главную роль в теории играет системное ядро. На нем мы и сосредоточим наше дальнейшее внимание. Эстетику *как науку*, как теорию можно постулировать только системным образом. На данном уровне — два главных вопроса.

Является ли эстетика теоретической наукой?

Если является, то каково ее предметное поле, что изучает *теоретическая эстетика*?

Чтобы ответить на первый вопрос, нужно отчетливо понимать, что входит в состав теории? Это нам поможет сделать *метатеория* эстетики (теоретическая “эстетика сверху”).

Метатеоретический раздел является вершиной всякой науки, поскольку метатеория упорядоченно представляет весь аппарат теории с позиции всеобщего научного знания. Такой ракурс, как всякий “взгляд сверху”, из надсистемы науки, дает возможность увидеть *системное целое* теории, в нашем случае — общей теории с названием “эстетика”. Отношение *метатеории* к теории аналогично соотношению науковедения к конкретным наукам. “Мета-” означает в данном случае то, что присуще любой теории, любой науке. Это — общий, но не философский уровень обобщения.

Не всякая наука может быть приведена в порядок за счет высокоинтегрированного метатеоретического потенциала, некоторые науки дорастают до этого состояния столетиями, а некоторые — не дорастают никогда. Обращение к данному уровню подразумевает, что в основном теория сформирована. Эстетика в ее сегодняшнем состоянии достаточно разработана, поэтому попытка построения метатеории позволяет структурировать разнородное множество взглядов. Это было проделано Л.А. Зеленовым в работе “Методологические проблемы эстетики”, поэтому повторять пройденный путь нам ни к чему.

В метатеории эстетики упорядоченно представлены главные аспекты учения об эстетическом. Назовем их.

1. **Предметология** — учение о предмете эстетики и его основных модусах.

2. **Системология** — учение о системе предмета эстетики (состав и структура предмета).

3. **Методология** — учение о методе эстетики.

4. **Номология** — учение о системе законов эстетики.

В развернутом виде сюда можно добавить еще ряд аспектов.

5. **Терминология** — совокупность понятий, категорий и терминов эстетики.

6. **Историология** — учение об истории исследования предмета эстетики.

7. **Праксеология** — учение о практических, прикладных аспектах эстетики.

8. **Семиология** — учение о семиотических средствах эстетики.

К последнему разделу относится и учение о графических средствах, используемых в эстетике, — *графология*. Она интересна нам потому, что наша работа построена как упорядоченное представление общей теории на основе единого пакета геометрических моделей. В педагогическом плане это построение дает зримую структурную основу для “упаковки” значительного по объему учебного материала из множества пересекающихся областей знания. Мы изначально говорили, что у нас — четыре способа представления: Слово (понятия и термины), Число (инварианты), Пространство (геометрические модели) и время (циклические модели). Такого арсенала возможностей экстраполяции в истории эстетики пока не было.

Перечисленные разделы интересуют нас в ключевых, определяющих, моментах, позволяющих последовательно обозревать **ядро эстетики как теории**. Примечательно, что последовательность введения перечисленных разделов не имеет особого значения, нередко в лекциях и семинарах она задается интересами аудитории. Но предмет, система, метод, понятия, термины и история исследования — это наиболее традиционный общенаучный костяк любой науки.

Модель предмета эстетики

Вспомним о двух ортогональных осях, лежащих в основании философской четверки ценностей: ось сущности и ось существования. “Оси”, или “плоскости”, суть разные точки зрения на “эстетическое” — первичное единое, находящееся в перекрестье.

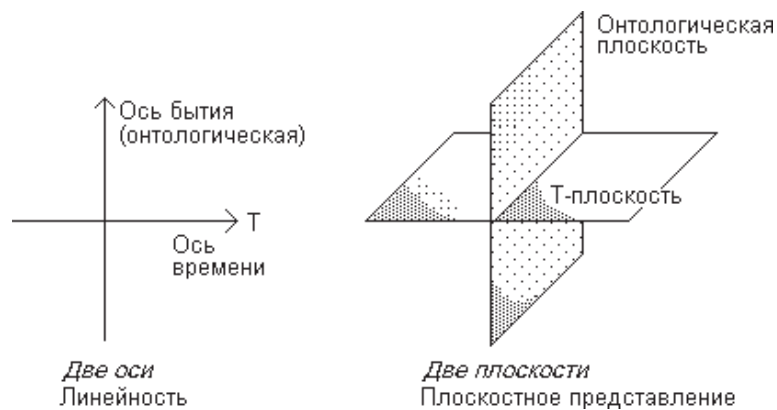


Рис. 17. Ортогональные оси и плоскости, символизирующие два ракурса.

М. Хайдеггер в своей главной работе обозначил их *экзистенциально* как бытие и время, но это — взгляд на ту же дополненность изнутри экзистенции, как “Истина и метод” Гадамера. Второй способ — взгляд на данную парность с плоскости сущности. Он имеет свои особенности, например методологически ракурсы различаются как *историческое и логическое*.

Представленная ортогональная дополненность лежит в основании научной модели эстетического. Назовем ее “раздвоенным единым”, поскольку это — противоречие. Но избрали мы такой способ его представления вполне осознанно, с учетом ряда последующих шагов.

Если мы рассмотрим *сущностность предмета эстетики*, бытие эстетического, то по вертикали можем представить *три его уровня*: философскую эстетику, теоретическую эстетику, практическую эстетику (прикладная, частные науки эстетического поля). Эстетическое ядро здесь задается взаимодействием философского верха и прикладного низа как неких общих пределов единого поля.

Если мы избираем ракурс *существования* эстетического во времени, то получаем герменевтическую и близкую к ней линию эстетики. Главным признаком в этом типе выступает отображение временного, текущего, релятивного, а значит — последовательность движения в виде сменяющихся фаз. В основе такого описания тоже есть своя взаимодействующая пара, фиксирующая пределы масштаба нашего предмета.

И в вертикальном, и в горизонтальном ракурсах *теоретическая эстетика* у нас находится в середине, а потому имеет в ядре два взаимосвязанных смысла: статико-иерархический (ракурс сущности) и динамико-иерархический (ракурс существования)

Общая модель содержания эстетического поля выглядит следующим образом:

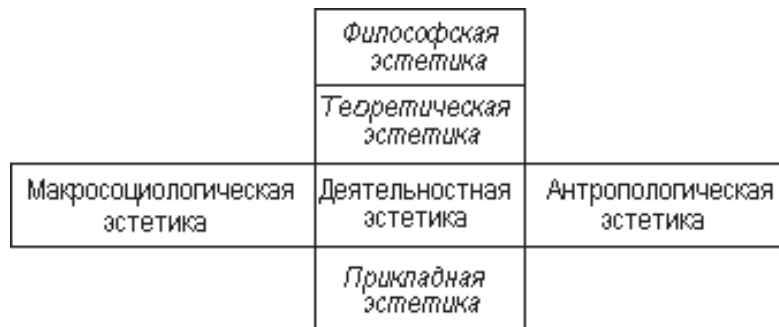


Рис. 18. Модель содержания эстетического поля.

Необходимо пояснить, что в середине нашего креста мы в обоих случаях подразумеваем *теоретическую эстетику*. Как любая наука, эстетика имеет две ипостаси: статическую и динамическую. И пока модель предстает в этом общем виде, такая дуальность неизбежна. Но как только мы от логического перейдем в историческое, то обнаружим, что это просто две разные развертки теории, принадлежащие двум разным линиям науки. Более того: они разнесены во времени (как разные ментальные парадигмы) и квантированы.

Что характерно, полная модель (и не только в эстетике, а в любой науке) мало кого интересует. История эстетических исследований состоит из ряда частных, аспектных, концепций и теорий, у которых есть авторство — это исторически конкретные *исследовательские парадигмы*. И преподносится историография тоже на основе этих аспектов, то есть выборочно, изнутри одной парадигмы, поэтому никогда не преподносится в полноте. Данный парадокс — отсутствие полного логического и полного исторического набора — снимается в единственном случае: когда мы на основе логически полной модели **реконструируем историю исследований как процесс заполнения полной модели предмета теории.**

Такая история, строго говоря, не “история эстетики”, а история становления эстетической науки. Эстетическое как особая сфера знания и область понимания существовало и до возникновения современной науки. В нашей модели это ничего не меняет. Мы различаем два периода существования эстетического: период донаучной эстетики, имевший место в истории до Нового времени, и период научной эстетики, возникший с начала Нового времени.

Осмыслять донаучную эстетику мы не будем по единственной причине: все, что в ней существовало и было ментально актуальным, затем вошло в рафинированном виде в состав научной эстетики. Эстетики как науки (или учения) тогда просто не существовало, что многократно подтверждал ее знаток А.Ф. Лосев, посвятивший античной эстетике вторую часть своей долгой и плодотворной жизни.

2.2. Метод построения истории научной эстетики

История всегда строится на базе определенной “философии истории”. Мы построили собственную философию истории в нескольких книгах, а итоги подвели в докторской диссертации “Методология системного анализа генезиса социума”. Это дает возможность опустить все, что касается основ и сразу воспользоваться плодами и выводами этих работ.

Историю мы представляем во вполне определенном ракурсе: как закономерную историческую смену доминирования **ментальных “парадигм”**. Если говорить о науке, можно констатировать: ее парадигмы вписаны в наши ментальные парадигмы, поскольку они всегда упакованы в ментальные мифы. По А.Ф. Лосеву (“Диалектика мифа”), “всякая реальная наука мифологична, но наука сама по себе не имеет никакого отношения к мифологии”. Как пишет, продолжая эту мысль, Л.Г. Ионин, “ее мифологичность заключается не в том, что она руководствуется ложными представлениями о реальности, а в том, что вопрос об истинности или ложности этих представлений для существования в рамках парадигмы не играет решающей роли”. Ментальную и научную парадигмы можно разделить как внешнее и внутреннее по отношению к науке.

В предлагаемой картине истории есть несколько особенностей. Мы раскроем их последовательно и применим для этого апробированный ход: от единичного — через удвоенное — к троичному, затем — к четверичному. Здесь содержится четкий системный смысл: состав (четверка) и структура (троичность), обладающие качеством цельности (единое), — это определение системы. О смысле парности мы поговорим ниже.

История как целое (единое)

История обществ, как мы показали в работе “Формула истории”, представляет собой коническую спираль (график затухающих колебаний самостановления человечества). Ее макроциклы — это *ментальные формации* (периоды истории с устойчивым качеством менталитета, большими ментальными парадигмами). В данном случае нам важнее всего зафиксировать целое — общественная история отображается моделью конуса.

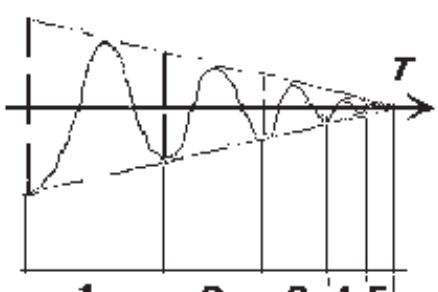
Циклы социальной эволюции	Пять формаций	Типы менталитета
	<ol style="list-style-type: none"> 1 Первобытно-общинная 2 Античная 3 Средневековая 4 Новое время 5 XX век 	<p><i>Магический</i></p> <p><i>Мифологический</i></p> <p><i>Теологический</i></p> <p><i>Рационалистический</i></p> <p><i>Проектный</i></p>

Рис. 19. Общий вид социальной истории.

Дополнительность в структуре исторического процесса (двоичное)

По отношению к эстетическому основные линии (сущность и существование) можно рассматривать двояко: *с позиции знания и с позиции понимания*. В истории освоения эстетического отчетливо наблюдаются сосуществование и постоянная смена доминирования двух этих типов.

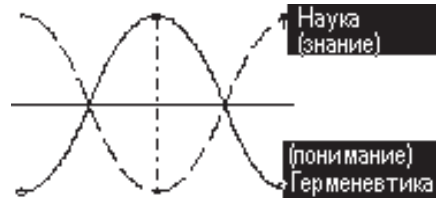


Рис. 20. *Дополнительность в истории: линии знания и понимания.*

Они сосуществуют в истории всегда и попеременно доминируют. Происходит обозначенная смена в пределах качественно разных *циклов становления эстетического*, синхронно вписанных в ментальные циклы развития общества.

Если принять во внимание принцип дополнительности, можно утверждать, что картина истории *двухслойна*: перед нами — две спирали на конусе истории. Их вид в плоской проекции таков:

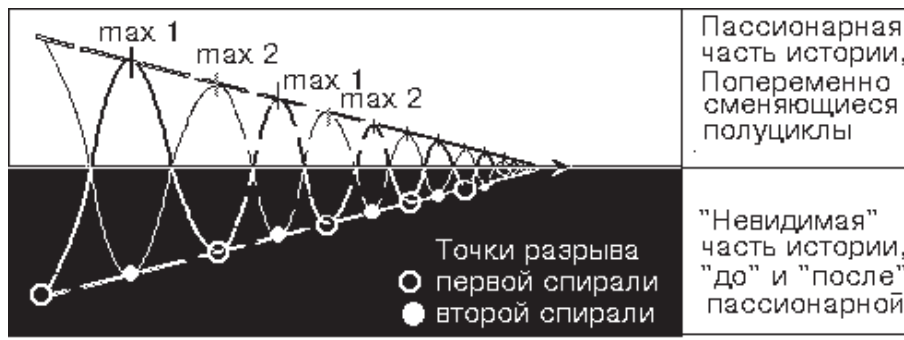


Рис. 21. *Общий вид социальной истории с дополнительностью.*

Место эстетической науки в истории. С точки зрения способов изучения эстетического, историю мы поделили на два периода: донаучный и научный. А учитывая только что обозначенную дополнительность, обнаруживаем четыре периода: античность и средневековье — *два этапа донаучной истории*, Новое время и XX век — *два этапа научной истории эстетики*.

Первобытность мало известна, чтобы описывать "историю эстетики" первобытного сообщества в любом виде. Ее можно реконструировать по эстетическим произведениям как часть первобытного менталитета, но в данном случае в этом нет нужды.

Донаучная история эстетических исследований позволяет представить, что цикл античности (при всей его мифологической основе и нарративном характере философии) опирался на *знаниевые модели* философии, а эстетический цикл средневековья — на *понятийное, интерпретационно-герменевтическое* начало

(прежде всего — на теологическую экзегезу). Но ни то, ни другое не было наукой в ее более позднем просветительском понимании.

Примечательно, что в XX веке погружение в античную и средневековую эстетику больше всего занимало ученых-герменевтов, первыми среди которых в эстетике стали А.Ф. Лосев (античная эстетика и эстетика Возрождения) и М.М. Бахтин (позднее средневековье).

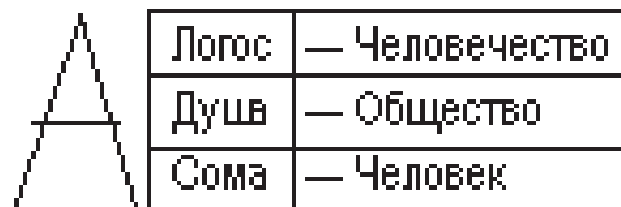
Три уровня и четверка типов в истории (троичное и четверичное)

В системном анализе три уровня привели нас к понятию “структуры”, а четверка типов — к “составу” системы. Но в данном случае надо поточнее определить, что является “системой”.

История и ценность. Обратимся для начала к понятиям, связанным с историческим временем. Это прежде всего ценность, которую оказалось не так легко определить в ее целостности *изнутри* аксиологии. Значит, сделать это можно только *извне* (и пока — по аналогии).

Ценность (принадлежность аксиологического ракурса) в чем-то похожа на “потенциальную энергию”: она “заряжает” социальную сферу и является “причиной” процессов ее жизни. Сама по себе ценность не есть движение, но это — источник, генерирующий движение, то есть историю. Таким образом, в нашем ракурсе ценность каузальна, она выступает как причина истории.

Но истории какого субъекта? Прежде всего общества, хотя понятие ценности *иерархически* полное, оно распространяется и на человечество, и на человека. Простейший вариант — скоррелированность этих трех иерархических уровней с тройкой “Дух — Душа — Тело” (“Логос — Душа — Соматос”).



На среднем уровне иерархии *ценность* предстает как причина истории общества. На верхнем — как часть программы разворачивания человечества. На нижнем — как то, что в основном определяет активность “человека общественного”, оказывает (вместе с генной программой) решающее влияние на поведение реального человека.

Ценностное целое имеет меру, т.е. свои границы, пределы и разнообразие. Поэтому мы вправе рассматривать его как *типологически разнообразное*. Употребляемый нами набор типов представлен в виде четверки ценностей: Истина (Дух, Логос), Польза (Материя, Соматос), Добро (этическое) и Красота (эстетическое), — скоррелированных с иерархической тройкой “Дух — Душа — Тело — как две части калокагатической Души.

Но можно скоррелировать нашу модель и с парой “сущность — существование”.

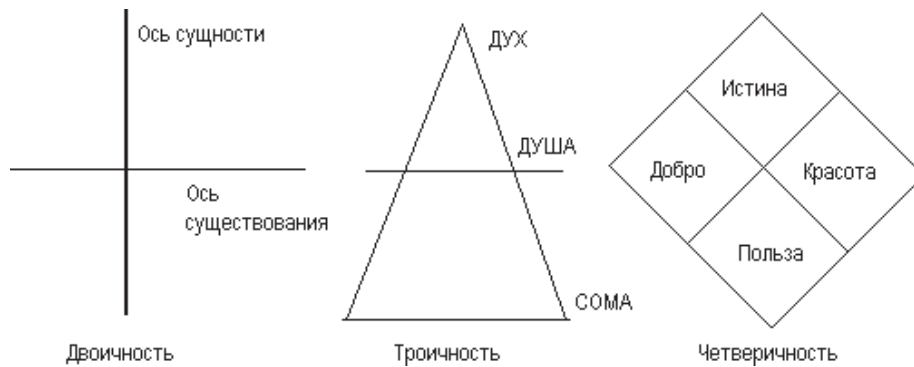


Рис. 22. Три усложняющихся варианта представления ценностного поля.

При введении пары осей мы обнаруживаем, что Добро и Красота относятся к оси существования, живут во времени. Калокагатия и существование неразрывны и иногда даже взаимозаменяемы. В экзистенциальной картине мира это — время, а в онтологической — энергия. Это легко понять, если вместо тройки “Дух — Душа — Тело” подставить тройку *типов обменных процессов*: “Информация — Энергия — Вещество”. Середина иерархии есть энергия.

Энергия калокагатии имеют отношение к древнегреческому понятию “эроса” — всеобщей движущей силы космоса, а также к силе Любви в христианстве и теософии (“Любовь, что движет Солнца и светила”, по Данте). В этом смысле она выступает как проявление в системе неких высших уровней иерархии. Сама эта гипотеза не может быть ни доказанной, ни опровергнутой, но она явно лежит в основании всякой *веры* и ее действенности. Вера творит миры, люди способны совершать чудеса благодаря вере. Это — та плоскость, где есть соприкосновение с эстетическим: истинное творчество в искусстве сопровождается притоком этой энергии (вдохновение), а восприятие произведений как процесс интерпретации и обретения смысла вызывает ее второй раз (пафос, катарсис). Причиной того и другого является ментальный резонанс: резонанс творца и зрителя его произведений с актуальным менталитетом.

Главное качество ценностей — это их способность управлять процессами в обществе, оказывая влияние на поведение человека. Ценности управляют поведением человека, то есть антропно они выступают как внутренняя запрограммированность человека. Между тем источник этой программы находится вовне, причем не в обществе, которое только транслирует модифицированные ценности. Общество, социум — это транслятор, индуцирующий ценности.

Вполне вероятно и другая “картинка”. Зададимся вопросом: что есть общество определенного времени в его потенциальном смысле? Ответ таков: это — совокупность отношений, которые называют общественными. *Общество как совокупность общественных отношений* “индуцирует” мотивацию людей, входящих в него. “Отношения” и “ценности” в такой трактовке очень близки, только ценности выглядят скорее абстрактными, а отношения — более социологически конкретными. Но так ли это? И так ли это важно для нашего предмета? Куда важнее вопрос: *как именно* совокупность общественных

отношений “производит” мотивацию людей? Ответ один, и он все тот же: мотивация людей индуцируется за счет трансляции ценностей. На ней держится вся связка, взаимосвязь “общественных отношений” и “мотивационной сферы личности”. Ее нетрудно облечь в квадратики и стрелочки взаимодействия, но это ничего не объясняет.

Зато что-то подобное объясняет различие менталитета и культуры. Культура транслирует все типы ценностей: знания, установки, нормы. Менталитет — только установки. Но именно менталитет — как энергетический поток — несет в упаковке ценностей и знания, и нормы деятельности.

Не лишним будет еще раз напомнить, что поведением человека управляет и генетическая программа. Попытка З. Фрейда редуцировать социальное поведение и вообще вывести культуру снизу, из подсознания и биологической эротичности человека, ничем не хуже попытки К. Маркса и Ф. Энгельса свести поведение человека и историю к действию преимущественно одной социальной программы, трактуемой экономически. И то, и другое, вообще-то, имеет один источник — ценность Пользы. А история детерминирована еще и идеально, то есть в ней есть все те же *три уровня детерминации*. В данном ракурсе ценность Истины выступает идеальной детерминацией истории со стороны Человечества, а ценность Пользы — со стороны Человека. Это — та же “культура, с ее материальной и духовной сторонами, которая опять-таки ничего не объясняет. Непонятно, как и за счет чего это работает.

Что же остается “обществу”? Ценности, их трансляция, существующие в науке на экранах *культуры и деятельности*.

Трансляция ценностей происходит в социальной коммуникации. Все культурные механизмы связаны с формами организации социальной коммуникации. Культура живет в “канале коммуникации”, причем все, что происходит как коммуникация (например общение), происходит при помощи “языка”. Необыкновенный интерес к языку в науке и философии XX века был обусловлен пониманием этого уникального свойства языка.

В качестве носителя (в социальной коммуникации) может выступать не только язык как таковой (вербальный), но и некое множество “языков второго рода”, составляющих “языки искусства” (невербальные). Но ведь и язык как таковой — такой же материал искусства, поэтому мы вправе сказать: вообще-то, “канал коммуникации” у нас только один, и он — эстетический.

Вывод — радикальный, но выстраданный: все, кроме содержания, есть форма эстетического образа. Мы пришли к нему путем отсечения всего лишнего, не специфичного.

Мы намеренно не переводим тему в чисто семиотический ракурс: эстетическое понимание языков не может быть сведено к семиотическому, хотя в науке XX века все усилия были направлены именно в эту, семиотическую, сферу. И суть дела в том, что нас интересует не столько общественный канал коммуникации (кодирующий активность человека), сколько вся иерархия ментального мира в целом.

Как известно, на верхнем ярусе семиотического мира фигурируют *символы*, в середине — *образы*, и на нижнем — *знаки-вещи*. Символам в начале XX века

наука посвятила свои основные усилия (Юнг, Кассирер, Выготский и др.). Наука середины XX века всемерно изучала образ и значительно продвинулась в его глубинном понимании. Сегодняшняя наука предпочитает знаки-вещи и изучение реальности “обыденности”. Нетрудно понять, что перед нами — три масштаба: символы есть такая же принадлежность Человечества, как знаки-вещи — принадлежность Человека. Обществу остается только эстетически оформленный образ.

Главное возражение против всеобщности семиотики состоит в следующем: семиотика ни в одном из случаев не объясняет нам, где и на каком языке написана программа саморазворачивания человечества. Теория ментосферы претендует на это и может это сделать.

В обществе мы имеем дело с менталитетом, а менталитет хронотопичен. Менталитет выражает себя через оформленность хронотопа, т.е. эстетически. И знаки-символы, и знаки-вещи оказываются либо абстракциями, либо пределами единой ментально-образной субстанции. Это отчетливо видно в другом взаимосвязанном ракурсе — в ракурсе *деятельности*.

Ценности и деятельность

Начнем с аксиом теории деятельности. Ценности создают готовность человека к деятельности. Они потенциальны, потому что человек может иметь ценностную установку, но не действовать ввиду отсутствия потенциала. **Деятельность** длится во времени, и она характеризуется актуально, а не потенциально. Так называемый *принцип единства сознания и деятельности* — это путь проявленности ценности через деятельность.

Деятельностный ракурс позволяет увидеть, что именно находится в “динамическом ядре” социальной жизни: деятельность “производит” жизнь общества, она и есть сама *жизнь в ее процессуальности*. Но тогда напрашивается ее **экзистенциальное понимание**: деятельность и есть существование, но не в философском, а в теоретическом ракурсе.

При этом ценность выступает как та же деятельность в ее потенциальной форме. **Ценность — онтологическая отображенность деятельности**, особый тип ее проекции “вне времени”.

В парной оппозиции “ценность — деятельность” смысл раскрывается с двух сторон:

— объяснение деятельности как разворачивание ценностей (актуализация потенциального);

— объяснение ценности со стороны деятельности за счет понятия “установки”, мотивации действующего субъекта и т.п. (потенциал актуального).

Первый вариант можно трактовать культурологически: поскольку ценности входят в состав культуры, деятельность есть жизненная проявленность культуры (с ее материальной и духовной сторонами).

Деятельность есть то, что “связывает” общество и человека (субъекта деятельности), — это вторая ее “мерность”. Однако данные характеристики присущи и ценностям.

Деятельность “запараллелена” с ценностями причинно (ценности — причина деятельности). Она точно так же типологически разнообразна. Четыре ценности существуют в форме четырех типов деятельности (развернуты в ее восьми родах и т.д.). Но это — особая тема, разворачивать которую мы не будем, а отошлем читателя к нашей работе “Звезда деятельности”.

О теории деятельности. Если выбирать опору, в которой стянуты все основные культурные нити, то нужно указать на *общую теорию деятельности* — самостоятельную теорию, расцвет которой пришелся уже на 80-е годы XX века. Ее аппарат имеет два аспекта и сводится к выделению вертикальной и горизонтальной разверток деятельности.

В вертикальном представлении речь идет об иерархической паре “общество — человек”. Взаимодействие ее сторон есть “деятельность”.



Рис. 23. Вертикаль “общество — деятельность — человек”

Если ее стороны (общество и человек) развернуть на плоскости “потенциальное — актуальное”, мы получим “пятерку социума”: институты — отношения — деятельность — потребности — способности.



Рис. 24. Пятерка социума, развернутая из деятельности.



Рис. 25. Пятерка социума с ядром в виде эстетической деятельности.

Это построение важно для понимания теоретического мира эстетики, потому что мы сразу можем развести множество теорий по двойной иерархии. Есть разряд теорий, описывающих *эстетические отношения* в обществе, а есть теоретический анализ эстетических оснований деятельности в человеке: в его потребностях, вкусе и т.д. Социологов больше интересуют институты, а практиков — способности.

Обращение к *эстетической деятельности* в системном освещении позволяет раскрывать и генезис эстетических продуктов, и их устройство. И многое другое. Но это уже ракурс горизонтальный, ведь речь идет о специфике **эстетической** деятельности как *об особом типе деятельности* и о взаимосвязанных компонентах ее системы. Мы его раскрывать не будем, а отошлем к работам Л.А. Зеленова.

Эстетическая деятельность в ее результатах. Эстетическая деятельность была многообразно исследована в середине XX века целым рядом авторов. Рассмотрены ее отличительные черты от иных деятельностей (типологически); она представлена процессуально (процесс эстетического отражения, искусство как процесс) и как модуль деятельности (система, технология) и т.д. Последний взгляд, считалось тогда, наиболее важен, потому что он позволяет подойти к предметности результата.

Л.А. Зеленов выделил присущее эстетическому человеку-предметное начало через **опредмеченность** эстетического. **В ракурсе деятельности** (эстетическая деятельность) эстетическое порождает такой уникальный продукт, как **эстетическое произведение**. Данное понятие не является общепотребимым и требует еще одного различения — *эстетического и художественного*.

Мы говорили, что *эстетическая деятельность* не имеет субстанциального проявления и своего особого опредмеченного продукта; она выступает как “ракурс всех прочих деятельностей”. Но в определенном смысле такова же и *эстетическая деятельность*: если исключить из нее художественную деятельность, в остальном

она реализуется как ракурс осуществления любой человеческой деятельности. В данном единстве есть несомненная возможность для более углубленного исследования сходства эстетического и этического. Сходство же состоит в ментальной векторизации общественной коммуникации.

Эстетическое произведение по определению есть продукт (позитивный результат) эстетической деятельности. В отличие от этической сферы, где субстратность отсутствует, *эстетический результат определен* (но не обязательно овеществлен). Эстетическое имеет специфически субстратную основу в виде *художественной деятельности* и ее продуктов — **художественных произведений**. Это и порождает упрощенные трактовки эстетического, поскольку легче всего заявить, что “эстетика исследует искусство”.

Нельзя сводить все многообразие эстетических произведений лишь к художественным: все описываемые здесь тенденции присущи **всему набору эстетических произведений**. Мы трактуем данную сферу предельно расширительно: нас интересуют все *эстетические произведения*, в которых могут проявлять себя закономерности, присущие менталитету. Очень часто от исчезнувшей культуры остается буквально “несколько черепков”, которые несут гораздо больше эстетической информации, чем утилитарной или теоретической (познавательной). Однако для гипотез по реконструкции менталитета иногда достаточно и небольшого набора эстетических фрагментов, живших поверх утилитарного мира. Например И.-И. Винкельман смог реконструировать древнегреческий менталитет по минимальному набору статуй, монет и обломков архитектуры. Причем художественное в этом наборе памятников не преобладало.

Арсенал эстетической образности повсеместно “работает” в прикладном виде настолько синхронно, что историю менталитета даже легче описать через прикладные продукты эстетической деятельности, чем через искусство.

Итак, наибольшей важностью для всего нашего теоретического анализа обладают *эстетическое произведение* и его субстанциальная разновидность — *художественное произведение*. Они работают как проводники менталитета в канале общественной коммуникации, где их и исследовали в XX веке во множестве ракурсов: как язык, как сообщение, как процесс общения, как особую знаковую систему, как носитель значений и смыслов и т.д.

* * *

Два обозначенных подхода: системогенетика и общая теория деятельности — имеют, по крайней мере, один общий корень — *системное движение*, являвшееся ядром интегративных устремлений наук ушедшего XX века. Интерес к нему в последнее время угас, но, по сути, все, кто пишет о современных проблемах теории эстетики, используют преимущественно системную терминологию и аппарат системного исследования. Другой теоретической платформы пока нет.

Принадлежность эстетического и обществу, и человеку одновременно позволяет выстраивать всю совокупность индикаторов, которая обеспечивает понимание в сфере эстетического. Принцип деятельности позволяет проникнуть внутрь эстетического процесса, в структуру эстетического произведения и т.д.

Эстетическое не сводится к искусству и присуще любой деятельности. Даже наука живет в обществе в упаковке эстетических образов, например особых мифов, называемых Т. Куном “парадигмами” науки.

Эстетическое, как мы показали, универсально. Оно заполняет все пространство от утилитарного до теоретического. Оно также транслирует и этическое содержание. С формальной точки зрения, эстетическое транслирует исторически сменяющиеся нормы Красоты, хотя на самом деле содержание менталитета невидимо — это пространственно-временные координаты социального бытия. **Канал эстетического непрерывно транслирует менталитет.** Он настроен на все виды энергетики человека, на всю “лестницу” нашей эмоционально-чувственной конструкции. Виды искусств “специализируются” по ступеням этой лестницы. И, если рассмотреть историю видения, мы обнаружим в ней движение от пространственных искусств к временным. Такой процесс исследован в нашей работе “Экзистенциальная системогенетика”.

Сказанное означает, что четверка ценностей присуща и человеку, и обществу, и человечеству. Ценности человека фиксируются в его деятельности и поведении, ценности общества удерживаются в его менталитете и культуре. *А человечество* (как будущее) проявляет себя для нас только через разворачивание ментальной программы, в ее “логике” движения. Человечества нет, оно пока еще становится, и программа его становления прочитывается лишь при анализе менталитета человечества в целом. Но это тоже особая тема, выходящая за пределы данной книги.

Дополнительность и четыре типа менталитета в глобальной истории человечества

Говоря о циклической истории, мы отметили, что в пределах одного уровня наряду с *видимым* характером движения *всегда* обнаруживается подспудное, второе, — дополнительное по тенденциям движение. Для его характеристики на цилиндрической спирали за модель можно взять модель двойной спирали ДНК:

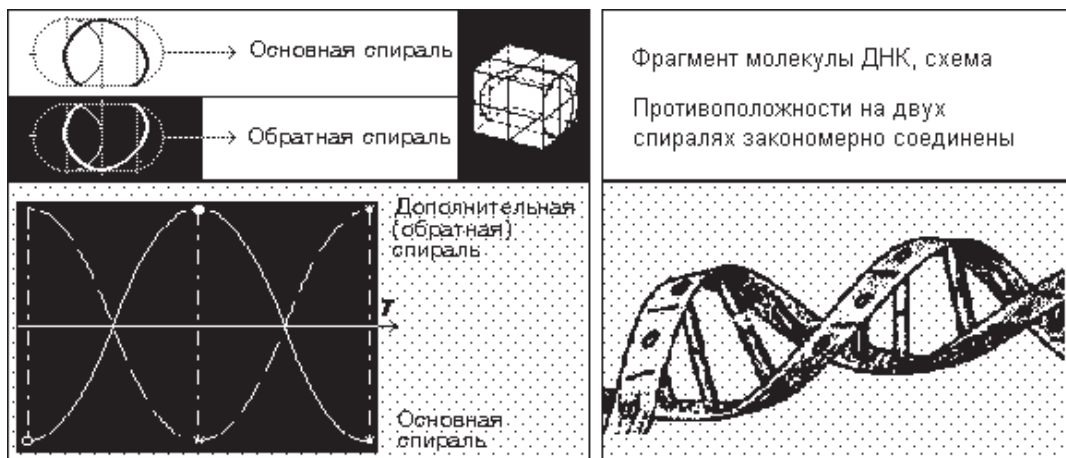


Рис. 26. Пара взаимообратных спиралей.

Эту дополнительную в культуре человечества можно интерпретировать как “Запад — Восток”. Но, если развернуть дополнительную внутри каждой из этих линий (Восток как Китай и Индия, Запад как христианство и исламский мир), мы получим все ту же четверку.

Наличие четверки типов менталитета проявляется на уровне глобальной истории. **Четыре типа менталитета**, о которых мы сейчас будем говорить, имеют отношение к **четверке ценностей**. Мы представляем эти типы как основание истории в форме четырех линий, взаимодействующих спиралей на конусе.

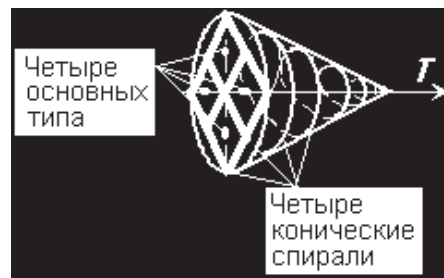


Рис. 27. Четыре типа менталитета в истории.

Разделение на четыре типа — это момент акцентирования отдельности, но можно рассмотреть и момент их связанности (оборачивание типов внутрь локальной культуры). В менталитете любой социальной общности *есть все типы*, однако какой-то из них всегда доминирует, что и придает характерную типологическую окрашенность тому или иному менталитету конкретного сообщества. Вывод: часть целого в данном случае содержит целое как голограмма. Все дело, как всегда, *в пропорции типов внутри локальности*: пропорция и порождает специфичность той или ной культуры.

Каждое устойчивое ментальное ядро исторически конкретного общества имеет свою этику и свой, отличающийся, уникальный, способ выражения — эстетический “стиль”. Это лучше всего проступает в произведениях искусства.

О. Шпенглер (“Закат Европы”) прекрасно чувствовал и ярко выразил этот акцент на “душу культуры”, связывающий и все проявления Истины, и все проявления Пользы. Но его больше всего интересовала развертка в конкретную историю локальных культур, которым он приписывал особый психический строй, темперамент или “душу”. Ракурс, как мы видим, экзистенциальный, отсюда у него такие трудности с терминологией, не употреблявшейся ранее в науке. Еще и сегодня его термин “бодрствование” никак не трактуется в словарях.

Интересно, что общеэтические и общеэстетические конструкции остаются едиными у всего человечества, хотя они могут наполняться прямо противоположным ценностно-ориентированным содержанием. Так, например, система ценностей, отраженных в индийской поэтике “дхвани-раса”, прямо противоположна европейской системе ценностей, а по составу они одинаковы. При всем различии ментального содержания (целей и ценностей культуры) у них — одни и те же способы выражения, другими они быть не могут в силу

единства человеческого рода. Это приводит к появлению таких феноменов, как книги Дж. Селинджера, музыка Дж. Харрисона и т.п.

Н.Я. Данилевский показал, что той или иной цивилизации (локальной культуре) присуща своя **доминантная деятельность**, а за деятельностью у него всегда проявляется и доминирующая ценность. Отсюда — идея разнообразия культур как особых “психических существ”, появившаяся в России на полвека раньше, чем в Германии.

Развернутая историко-деятельностная типология цивилизаций Данилевского может быть трактована как *общая типология человеческой деятельности*. Данилевский выделил в этой области четыре основных типа деятельности. У него появилась *философия истории с доминантой ценностно-деятельностного ракурса*. Может существовать *философия истории с аксиологической доминантой* (о ней только что шла речь), с *культурологической доминантой* (известные философии истории с базовыми “типами культур”, проявляющиеся, например, как “морфология культуры” О. Шпенглера и т.д.).

Во всех этих случаях в центре оказывается некая “*социальная группа*”, обладающая свойствами “организма” с признаками у него “психики”, особенности поведения. Это — специфически понимаемый ракурс, в котором фигурируют: менталитет, совокупный общественный интеллект и общественное сознание. Кроме того, обозначившееся в середине “креста” ядро имеет *культурологическое, ментальное, аксиологическое и деятельностное* измерения. Это — самые существенные ракурсы, присущие обществоведению в интересующем нас ракурсе.

* * *

Итогом наших рассуждений в данной части становится модель конуса истории с четырьмя самостоятельными и взаимодействующими линиями развития. Их можно характеризовать и аксиологически, и деятельностно, и комплексно: ментально-типологически.

Становление научной эстетики

Эстетика как **научная дисциплина** проходит в своей истории два цикла: цикл Нового времени (три века, XVII-XIX, вплоть до 1920 года) и цикл XX века (1920-2020). Повторим, цикл первый стоит на знаниевых, а цикл второй — на герменевтических основаниях.

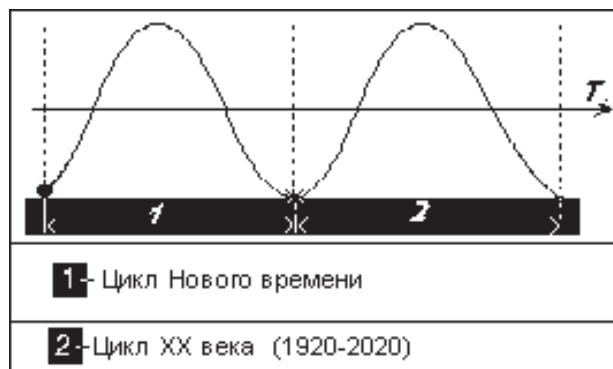


Рис. 28. Два основных исторических цикла становления научной эстетики.

Эти парные циклы (знаниевый и герменевтический) равнозначны, а потому сравнимы, хотя длительность их сильно различается ввиду ускорения исторических событий на “конусе истории”. Очень важно, что *основные закономерности* развития теории эстетики в пределах указанных циклов *повторяются*. При этом накопленный потенциал первого цикла лежит в основании второго. Это решает важнейшую проблему любой науки: соотношение актуального и потенциального.

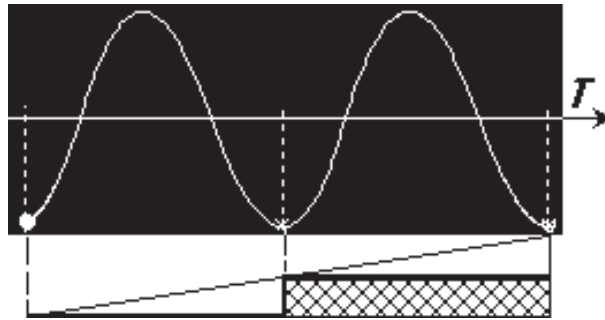


Рис. 29. Накопленный в первом цикле потенциал становится фундаментом для второго.

Если перевести это в ракурсе дополненности *позиций знания и понимания*, то можно заключить: античность и средневековье составляли первую такую пару, а Новое время и XX век — вторую. Отсюда — совершенно правильное утверждение, что Новое время базируется на античности и происходит из нее. Но так же верно и то, что XX век базируется на средневековье и исходит из него: он и начинается с философской герменевтики, переходящей в этическую и эстетическую (М. Хайдеггер, Г. Гадамер, П. Сартр, А. Камю и др.). Это — удивительная герменевтика, построенная на рафинированном рационализме феноменологии Г. Гуссерля. Будучи наследницей средневековой теологической герменевтики, она ей прямо противоположна. Но точно так же, будучи наследницей античности, и наука Нового времени ей прямо противоположна. В качестве главных акцентов и здесь выступают Человечество и Человек: античность и средневековье видят мир глазами Человечества, а Новое время и XX век — глазами Человека отдельного.

Теперь напомним, что цикл у нас связан с иерархией. Внутри всякого эстетического цикла изменяется масштаб (субъект и его мера), и это отражает закон “*иерархия в цикле*” в масштабном проявлении.

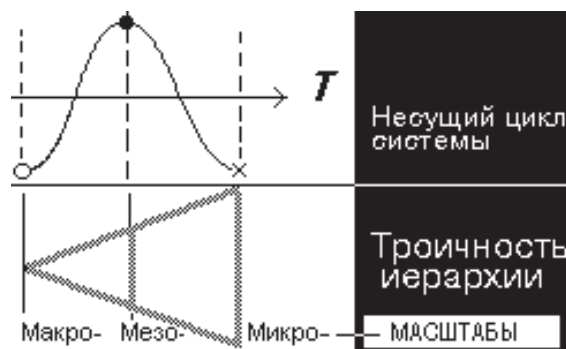


Рис. 30. Связь иерархии с большим эстетическим циклом.

Данный ход позволяет выявить в каждом большом цикле эстетики *три этапа*. При переходе к подсистемам эти этапы характеризуются как три фазы (мы маркируем их как три категории эстетики, имеющие фазовое выражение):

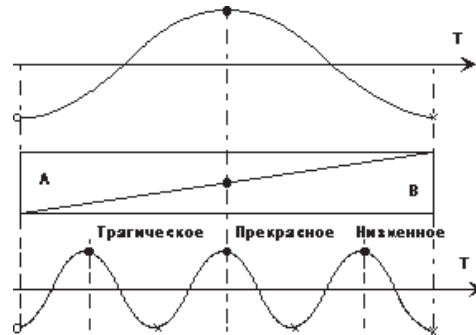


Рис. 31. Три фазы — три эстетические категории.

Главное, что позволяют эти схемы, — удачно “развесить” по циклу различные теории эстетики, имевшие место в истории. У нас намечаются два цикла развития *научной эстетики*, а обнаруженную закономерность (иерархия — цикл, три его фазы) мы фиксируем и в Новом времени, и в XX веке. В каждом большом цикле *проступают три этапа*, отражающие три масштаба по отношению к теории: от макроуровня философии — через мезоуровневую эстетику — к микроуровню прикладного антропологизма.

Обратившись к донаучной эстетике, можем убедиться, что в каждом из двух больших ментальных циклов та же троичность отчетливо видна. Так, в ментальной формации первых цивилизаций и античности проявляются три модификации менталитета и эстетических взглядов внутри них.

1. Менталитет первых цивилизаций и их эстетические взгляды.
2. Менталитет и эстетика Древней Греции.
3. Менталитет и эстетика Древнего Рима.

В средневековой (теологической) ментальной формации сложилась своя “тройка”: эстетика Византии, эстетика романо-готического средневековья, эстетика Возрождения.

Парадигмы эстетики как науки

Наука впервые становится принадлежностью ментальной формации Нового времени. Модификации, т.е. видоизменения менталитета, отображаются в науке как смена ее “парадигм”. Ниже мы рассмотрим, каким образом это происходило в двух последних исторических ментальных формациях

Подведем итоги путем одного обобщения. Мы использовали прием связанности иерархии уровней и больших ментальных циклов — их всего два в развитии науки.

Вертикальная и горизонтальная иерархии (сущность и существование) различаются содержательно, но иерархически и масштабны они одинаковы. В связи с этим в каждом большом формационном цикле мы системно различаем *три фазы и связанные с ними три масштаба*. Обозначим в каждом формационном цикле

три “масштабные” волны, переводя тем самым непрерывность волны в дискретность временных отрезков.

Мы получим в целом *шесть этапов* развития научной эстетики, шесть научных парадигм.

Натуральная знаниевая парадигма

1. Макромасштабный философский этап эстетической науки Нового времени (конец XVI — начало XVII века);

2. Мезомасштабный теоретический этап эстетической науки Нового времени (XVIII век);

3. Микромасштабный прикладной этап эстетической науки Нового времени (XIX век);

Экзистенциальная герменевтическая парадигма

4. Макромасштабный философский этап эстетической науки XX века (1920-1953);

5. Мезомасштабный теоретический этап эстетической науки XX века (1953-1986);

6. Микромасштабный частный этап эстетической науки XX века (1986-2020).

Это — особые *типы видения эстетики*. Каждый такой “тип видения” содержит, по выражению Й. Шумпетера, “преданалитический акт отбора черт реальности”.

Говоря проще, это — наиболее крупные *модусы общей теории эстетики*, полученные на двух уровнях: через раздвоение (два формационно-ментальных цикла) и последующее утроение (три этапа, три масштаба внутри каждого из циклов). Изобразим их в виде основной схемы, базовой для нашего последующего изложения:

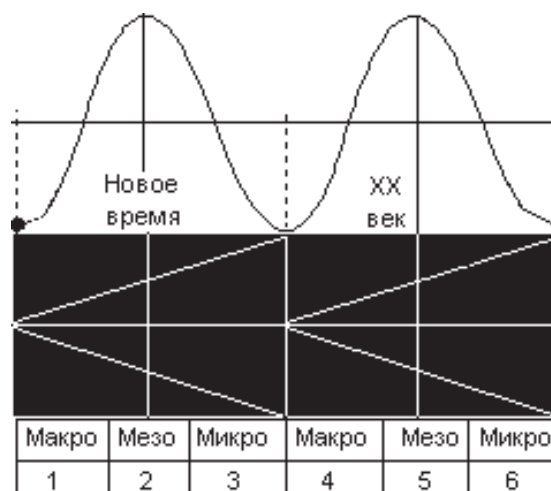


Рис. 32. Иерархия и цикл: повтор закономерности их связи в двух циклах развития эстетической науки.

Установив общие положения, можно перейти к истории эстетической науки. Чтобы акцентировать наше построение, мы предваряем каждый большой цикл обзором его ментальных особенностей, а каждый из трех периодов — характеристикой его основных признаков (окраска формационного менталитета, место данного цикла в формации, специфика цикла через его масштаб). Каждый этап в Новом времени — это один век. Причем, начинается и заканчивается этот ментальный век в 20 году.

Часть II

ИСТОРИЯ
НАУЧНОЙ ЭСТЕТИКИ





Глава 4

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ ЕВРОПЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В истории можно провести устойчивую грань между процессами, происходившими внутри эстетического поля, и отображением их в такой области науки, как эстетическая теория. Всякий эпистемологический набор, исторически рассмотренный в рамках устойчивого однородного менталитета, представляет собой непрерывный квантированный **спектр**, или “циклический пакет”. Это позволяет, во-первых, установить преимущество теорий, во-вторых, увидеть наличие повторяемости на новом формационном витке (причем с расширением их содержания).

Перейдем непосредственно к историографии. Панорама исторических представлений о научной эстетике при достаточной глубине анализа дает возможность увидеть все возможные точки зрения на ее предмет. Детализировать все взгляды в нашем случае нет особой необходимости, мы их просто обозначим. Но там, где необходимо углубиться содержательно, мы даем краткий очерк идей того или иного автора. Историческое здесь совпадает с логическим, циклы — с актуализацией нашей “модели эстетического”.

Небольшой ряд исторических экскурсов покажет нам: чтобы достичь полноты в теории, нужно внимательно наблюдать и обобщать историю. **Всякий цикл в своих фазах обнаруживает всю иерархию эстетического поля** (что мы возводим в ранг закона).

* * *

Прежде всего нужно осознать саму закономерность трехвекового цикла Нового времени как целого. Три века в нашей модели соотнесены с понятиями “общее — особенное — единичное” и с рядом других “троек”. И точно такая же закономерность, но уже в меньшем масштабе, повторяется внутри каждого века.

Дополняет “тройку” иерархическая пара: знания и нормы. Она представлена в каждом веке, но отчетливее всего проступает в первом.

Внутри мировоззренческого (ментального) Нового времени, мы выделили следующие этапы:

- XVII век — эстетика внутри философии + нормативная эстетика;
- XVIII век — век теорий эстетики и становления искусствознания;
- XIX век — век частнонаучных и прикладных эстетических исследований.

Новому времени в нашей “модели эстетического” принадлежит иерархическая вертикаль.



Рис. 33. Иерархический набор уровней в науке Нового времени.

О ментальной парадигме Нового времени

В цикле Нового времени эстетика впервые становится самостоятельной наукой.

Как только в Европе зародился новый менталитет (ментальность рационализма), мир был заново систематизирован при помощи философии **натурализма**. Новое время породило концепцию мира, в котором пространство понимается как *вместилище тел*, а время — как *вместилище событий*. Универсум в измерениях пространства и времени приобрел свойство абстрактной бесконечности. Человек в этом мире опирался уже исключительно на силу *разума* и опыт. Отсюда — “ментальная парадигма” Нового времени, суть которой — натуральный рационализм, имеющий инструментальный характер..

Вопросы эстетики непременно встречались в любых философских системах этого времени, потому что эстетический ракурс был принципиально важен для утверждения *идеологии* рационализма. Получив опору в философии, эстетика углубилась в теоретические модели, затем конкретизировалась в прикладных и частных исследованиях.

ЭТАП ПЕРВЫЙ. Новое Время: идеология — натурализм.

XVII век. Начальный этап теории эстетики — философия. Макромасштаб.

Начнем со схемы истории. Перед нами — ситуация первых проявлений идеологии Нового времени, временной отрезок с конца XVI века по XVIII век. В 300-летнем цикле развития XVII век предстает фазой становления.

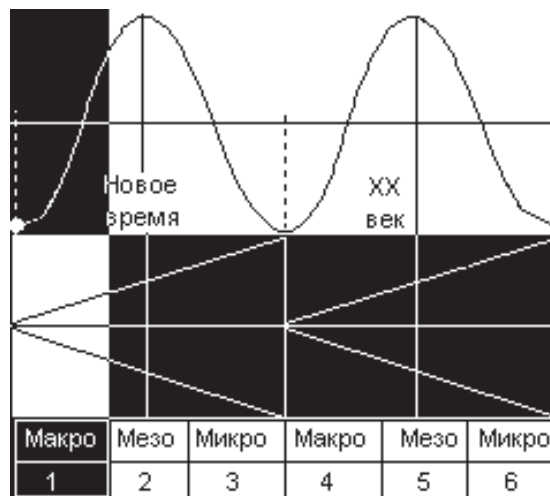


Рис. 34. Первый, макромасштабный, этап науки Нового времени — XVII век.

С точки зрения истории эстетики, это — этап, о котором обычно говорится в связи с более развитыми и более поздними теориями. На самом деле он не так прост — он содержательно богат, хотя и беден формально. Причиной тому социальная ситуация, существовавшая на данном этапе и порожденная ею специфическая группа проблем культуры.

Во Франции вопиющая средневековая косность образа жизни основной массы сочетались с претензиями аристократии на светскость, образованность и стильность. Эпоха феерического *барокко* клонилась к закату, но ее отсвет все еще держался на этом веке. Более того, с ним начинает конкурировать новая блистательность *классицизма*, оттого этот век можно назвать веком под "двойной звездой" (барокко и классицизм). Французский классицизм XVII века стоял на абсолютизме таких деятелей, как Ришелье и Людовик XIV. Он имел две социальные опоры: дворянскую — с идеалом служения монарху (образы мушкетёров в творчестве Дюма) и буржуазную (описанную затем Бальзаком). В XVII веке на Западе сосуществовали и сталкивались *феодализм* (в форме абсолютизма) и *капитализм* (третье сословие, тяготеющее к демократической республике). В каждой стране Европы это выражалось по-своему. Специфика века состояла в противоборстве отмирающих и нарождающихся тенденций, определяющих "лицо" новой эпохи. На это указывают дидактичность, нормативность (канонизация) и глобальная проблематика содержания науки и искусства.

Франция не была исторически ведущей в этом веке, скорее — наоборот: доминировали Великобритания и Голландия, где буржуазия победила монархию. Именно в этих странах мы наблюдаем оживление науки и торговли на основе меркантилизма. Если выразить ментальную революцию Нового времени в терминах аксиологии, то можно сказать: она предстала в смыкании Истины с Пользой. Отсюда — рационализм и все оттенки прагматизма и утилитаризма, от которых вел прямой путь к промышленной революции и культуре техники в конце Нового времени. Именно здесь Англия и Голландия лидировали. Но иное дело — философия и эстетика: их расцвет не совпадал с экономическим.

Итак, с социальной точки зрения переход доминанты к светской власти, утверждение рациональной этики протестантизма и введение писаного права создали внешние условия, необходимый контекст для запуска нового мировоззрения и менталитета индивидуализма.

Изменение картины мира

В XVI веке люди обогнули Землю и земной шар стал в их представлении единым объемным целым. Вместе с теорией Коперника представление о шарообразной Земле резко изменило вообще всю иерархию пространства. На этом идейном основании не замедлила появиться ньютоновская теория тяготения.

Все это вовсе не причины появления нового европейского менталитета, как иногда пишут, а его следствия. Новому времени требовалось осознать новый глобальный “ментальный хронотоп”, поэтому масштаб ментального пространства раздвинулся до рационально понятой бесконечности.

Следствием революции, данного ментального перехода, стало скачкообразное изменение *темпа жизни* западноевропейской цивилизации и расширение освоенного ею пространства до естественных пределов *всей Земли*. Оставался один шаг до начала реальной колонизации мира.

В этом новом мире с новой системой координат каждый искал свое место. Культура XVII века, в том числе и русская, с головой погрузилась в географию и космогонию. Общая ментальная идея требовала как нового метода, так и инвентаризации наличного мира. Это и стало задачей философии и науки.

Инвентаризация

В XVII веке на Западе учет и порядок стали новейшими доблестями. В единой новой ментальной модели мира наметилась и явная *тенденция к упорядочению и систематизации*. Все, чего нельзя было подвергнуть строгому анализу: измерить, взвесить, рассчитать, — в этом времени подлежало уценке, в лучшем случае — **нормированию** (так появилась нормативная эстетика).

Это был век идеально-статической картины мира, в рамках которой производились тщательные инвентаризационные описания и задавались основные мировоззренческие классификации. Инвентаризация всего наличного арсенала происходила в области наук и искусств, приобретая характер типологий, носивших глобальный, предельный характер: типологические модели наук и искусств получили совокупность мифологических признаков. Например в трактате об искусстве того времени были последовательно представлены девять муз.

Новое отношение к хронотопу

История владеет человеком — такое мироощущение можно считать определяющим. Историзм, масштабность происходящего ощущались всеми — это проявилось прежде всего в искусстве (“Потерянный рай” Д. Мильтона, с его библейским масштабом времени и новой идеологией).

Впервые появилось *пространство как научное понятие*: бывший хаос и пугающая возрожденческая пустота стали пространством — *универсальной формой* (форма форм). Произошло разделение “тела” и “пространства”.

Поздний средневековый релятивизм исторически соседствовал с английской и нидерландской субстанциальностью, и это важно: **субстанциальность** есть несомненный **признак нового менталитета**.

Линия “от Ньютона к Эйнштейну” полностью выражает эволюцию пространственных представлений внутри менталитета Нового времени: ньютоновское идеальное пространство претерпело последнюю модификацию в **принципе относительности**: в эйнштейновской физике оно стало *функцией* движения материи. Вот почему категории движения и развития актуализируются не в ранней, а в классической и поздней философии и науке Нового времени.

Начало науки

Как всякому выражению начального XVII века необходимо было выработать картину миру, исключая влияние субъекта. Это получалось в науке, но гораздо сложнее — по отношению к искусству.

Философским отображением ментального поворота стал **рационализм**, а за ведущий принцип познания был принят **механистический детерминизм**. Теперь наука ставила во главу угла только эксперимент (культ опыта). Однако для проведения экспериментов естествоиспытатели сперва должны были получить новые орудия, в корне меняющие **масштаб видения мира**, — и, соответственно этой потребности, появились подзорная труба Липпершея, телескоп Кеплера и микроскоп Левенгука. Пространство тем самым раздвинулось вдаль, ввысь, вглубь. Появились новые, объективные, меры пространства и такие приборы для измерения параметров физического мира, как термометр Галилея и барометр Торичелли.

Появился ученый-теоретик, часто совмещавший в себе и ученого-экспериментатора, возникли научные общества, пресса и переписка ученых. Ученые того времени поражают своей разносторонностью и почти немислимой сегодня энциклопедичностью и продуктивностью (Гук и Ньютон). Процесс дифференциации наук шел очень быстро, что сопровождалась и одновременной институциональной дифференциацией искусств.

Рационализм как метод

Рене Декарта, Джона Локка и Томаса Гоббса искусство интересовало лишь в ракурсе аналитического познания — и в этом они полностью противоположны гениям Возрождения, отдававшим приоритет чувственному синтезу.

В модели мира XVII века очень была важна *включенность* сознания и мышления в общие процессы и законы существования механической Вселенной.

Новое соотношение души и тела предполагало, что тело есть автомат, под-

чиненный законам механики, физиологический механизм. Соотношение в человеке физического и психического рассматривали вне связи с душой. Из такого представления родилась возможность воспринимать эстетические феномены с учетом физиологии человека, понимаемой сугубо механистически.

Здесь же зародилось представление **о двух категориях качеств: первичных (объективных) и вторичных (субъективных)**, обнаруживающихся при непосредственном воздействии на органы чувств. Таким образом, мир разделился на якобы существующий в действительности (объективный — в механистической картине мира) и данный нам органами чувств — в восприятии *здесь и сейчас* (по сути, иллюзорный и субъективный).

Местом дислокации эстетических проблем того времени стала философия. Единое направление мыслей можно обнаружить и у Ф. Бекона, Б. Спинозы, Р. Декарта, Г. Лейбница, Б. Паскаля, Т. Гоббса. В целом для них была характерна попытка приписать уму все, что ранее приписывалось чувству и фантазии. В крайнем случае считалось: если ум не порождает, то управляет всем.

Весьма ценными стали для науки мысли Локка и Гоббса о том, что *воздействие* объективного предмета и *реакция* человека соотносятся как *причина и следствие*, — эта зависимость поддается опытной проверке и открывает путь к широкой исследовательской программе.

* * *

Рене Декарт — философ, логик, физик, математик и физиолог — стал наиболее известным философским выразителем новой ментальности рационализма: он положил начало линии научного отношения к искусству. Декарт считал, что вещи, признаваемые прекрасными *большинством*, таковыми и являются, а **“вкус”** имеет отношение к живой реакции на эстетический объект.

Бенедикт Спиноза вывел важнейшее понятие **ассоциации**, которая трактовалась (и не только у него) как **результат взаимодействия материальных тел, не открытый сознанию полностью**. Поэтому у Декарта различаются *“любовь к хорошим вещам и любовь к прекрасным вещам”* (удовольствие). Позднее К. Перро кроме “первой”, во всем правильной, красоты предложил и “вторую” (“приятность”), допускавшую некоторые отклонения от правил.

Поскольку главное для Декарта “мысль”, он умело обошел один из главных подводных камней всей эстетической проблематики и сделал это при помощи *учения об аффектах*. Да, страсти руководят поведением человека, но они направляют его к тому, что **полезно** (разумно, с позиции утилитаризма и прагматизма), и отвращают от того, что **вредно**. Базируясь на теории страстей, Декарт утверждал, что **задача искусства состоит в стремлении гармонизировать страсти**. Таким образом, и страсти у него подчинены мышлению, психику он приравнивал к сознанию, а сознание (способность к наблюдению за собственной внутренней духовной жизнью и — как результат такого наблюдения — к пониманию ее сути) отождествил с *рефлексией* (знанием о непространственных феноменах, для которых нет никакой аналогии в окружающей действительности). Интересно, что **душа** в его понимании есть особая сущность, из явлений сознания (“мыслей”), к которым он отнес не только “разум”, но и представления, ощущения, чувства.

Классицизм и его эстетика

Классицизм опирался на идею античности о красоте как гармонии мира, которая дана людям в виде *врожденных идей*, — вот почему даже творчество в XVII веке понималось как процесс, происходящий под контролем разума, а композиция — основа искусств — рассматривалась всего лишь как функция мышления, которую можно формировать: разуму все доступно.

Начальная фаза — так называемая эстетика Н. Буало, на деле представленная как *нормативная поэтика классицизма*. В социальном плане она носила жестко нормативный характер.

Ключевым в новой ментальной окраске оказался становящийся **индивидуализм**, обуздывать который Гоббс предлагал с помощью Левиафана-государства. В данном контексте становится понятен круг основных проблем эстетики этого времени: обуздать индивидуализм, упорядочить, внушить покорность и т.д. Новая линия выразила себя в разнообразных проявлениях *нормативности* — понадобились канонические эталоны: в искусстве задавались, буквально прописывались **нормы** и образцы людей — носителей новой идеологии. Макромасштаб новой линии очевиден: классицизм задает нормы внешнего поведения человека в отношении *государства*; главенствует *долг*. Корнель, Расин и Мольер реализовали эту поэтику, каждый — в своем виде театра.

Часто можно встретить утверждение, что формирование **французской эстетики, с ее принципами классицизма** и критерием **“высокого вкуса”**, имело прямое отношение к абсолютизму Людовика XIV. Но, с точки зрения *эволюции менталитета*, все обстоит как раз наоборот. Это абсолютизм принял окраску восходящего ментального рационализма, это **идеи эстетического рационализма** (А. Фелисьена, Ф. де Шамбрэ, Р. де Пиля) отразили всеобщие тенденции рационализма, прагматизма, утилитаризма, достижения большей управляемости в обществе (идея нормативности) и тому подобное. Нормативность можно ведь трактовать и как потребность в усилении регламентации искусства со стороны власти. Характерно, что весь букет близких характеристик мы можем найти и в раннем Египте, и в раннем средневековье. Всеобщее, “мы”, — вот что прозвучало в главном афоризме абсолютизма: “Государство — это я”. Абсолютизм есть всего лишь “задержавшийся” в истории индивидуализм Возрождения — вот почему он и был отодвинут с политической арены именно там, где сильнее были рациональные и утилитарные прагматики, — в Голландии и в Англии; Франция просто была следующей, но обошлась ей эта очередность большой кровью.

В сознании литераторов, художников и тогдашних “проектировщиков” явно доминировала **идея эстетической нормы, почти военного порядка в организации пространства и форм**, а в способах их **композиционирования преобладали разумность, ясность, четкая симметрия** и геометризм. Проявиться это могло только там, где социальное доминирование могло себя выразить: в литературе и в архитектуре (градостроительстве), а позже — в музыке. Расцвет театра как нового публичного зрелища давал основания для синтеза искусств.

Так, в архитектуре XVII века господствовали рассудочность, **нормативность и геометризм**, что отразилось в планировочных схемах зданий городов, парков и садов. Рациональный метод мышления и принцип упорядоченности в построении формы художники и архитекторы взяли прямо из менталитета своего времени и

трактатов Декарта. Здесь можно упомянуть, что Рене Декарт изложил принципы классицизма даже раньше Буало в своей методологии и своих письмах.

Центральной категорией в классицизме был именно “порядок”. Для А. Фелибьена, например, **композиция вообще была равна порядку**. Никаких сомнений и колебаний, никакой двойственности — отсюда и результаты: **регулярная** планировочная структура Версаля производит впечатление настолько **абсолютно упорядоченного и симметричного** комплекса, что не может быть никаких сомнений в том, что и **небо, и земля, и космос** таковы же. Но, кроме всего прочего, Версаль — это символ власти, такая сила, от которой уютная, средневековая, несколько хаотичная Франция, с ее кривыми улочками Парижа, сразу становится жалкой и подчиненной напористой геометрии, едва сдерживаемой лепниной и декором. Увы, классицизм никак не помог абсолютизму продержаться на исторической арене, и его “внешняя внушающая сила” не спасла Францию от серии кровавых революций.

Однако это — Франция, где рационализм получил отчетливое выражение в науке и искусстве, в самом менталитете которой уже просматривается бюргерская рассудочность, рвущаяся к власти. Особая рассудочность — “аффективная”! Эта исторически неповторимая смесь позднесредневекового барокко и нового классицизма произвела неизгладимое впечатление на русское официальное искусство еще в эпоху Петра Первого, благодаря чему мы имеем особенности нашей национальной светской культуры.

* * *

Знаменитое **голландское искусство** расцветает на иной социальной основе. В Голландии новая рационально-техническая ментальность проявилась весьма своеобразно. Луврские исследователи творчества Вермеера отмечают, что, возможно, он один из первых применил для написания своих картин прообраз фотоаппарата — “камеру обскуру”. Герои его немногочисленных картин не только его семья и окружение, но и ученые (географ, астроном), антураж — карты мира, фигурирующие на стенах наряду с живописными полотнами. По всем ментально-выразительным признакам это тоже классицизм, правда, чисто голландский: тихий, но парадный.

На картинах Вермеера самые почетные места занимают карты, это — украшения богатого и просвещенно-модного бюргерского дома. В Европе карты были редкостью и необычайно ценились, выше картин. Модели пространства более ценны, чем образы искусства. Глобус стал и символом века, и украшением кабинета.

* * *

Разум в философии и правила в искусстве — две стороны одного и того же явления — порядка, упорядоченности. Только у Декарта это **правила** мышления, а в классицизме — содержательно-формальные **нормы** эстетической деятельности (отношение личности к государству как содержание и нормы построения произведений как форма).

Можно актуализировать главные проблемы данного этапа в виде перемещающейся доминанты в модели эстетического. Мы считаем, что ядром всей системы стала рационалистическая “философия эстетики”. Как остроумно заметил один критик, Декарт написал эстетику этого века, не написав в ней ни строчки. И это верно, ведь общее “поглощает” здесь и особенное, и единичное.



Рис. 35. Доминанта первого этапа развития эстетической науки.

Подобная ситуация всегда складывается при смене глобального менталитета: это — особый, “демиургический”, этап в развитии менталитета. Поговорим о нем чуть подробнее и в контексте истории в целом.

О всеобщности тенденций первого этапа

XVII век всюду искал детерминизм и упорядоченность, его главной методологической позицией был *рационализм*, построенный на основе нормативности. Отсюда — такое явное стремление к установлению общественных **норм** в эстетической сфере и поиски нового **канона** в искусстве.

Отметим характерную особенность сходства двух больших формационных циклов, которые мы здесь рассматриваем. И Сталин, и Гитлер в аналогичный период *первой трети XX века* принимают в качестве стиля своих империй варианты “неоклассицизма”, а эстетику и искусство делают нормативными, упорядоченно-гносеологическими, дидактическими, подчиненными целям своей модели глобальной истории и т.д. Каноны, нормы и эталоны жестко насаждались во всей культуре.

И как классицизм никак не помог абсолютизму продержаться на исторической арене, и его “внешняя внушающая сила” не спасла Францию от серии кровавых революций, так и более поздние “неоклассики” не могли помочь Гитлеру и Сталину удержать власть в руках, а народ — в повиновении. В наследство и нам, и немцам осталась бесполезность пугающей имперской помпезности. У нас через пару лет после смерти абсолютного властителя она была осуждена и подвергнута уничтожающей критике в знаменитом постановлении Н.С. Хрущева “Об украшательстве в архитектуре”.

Аналогичные ситуации существовали и в прошлой ментальной истории. Например: Древний Египет (и близкие к нему цивилизации), а также начало средневековья, отличающиеся все теми же тенденциями. Данные исторические иллюстрации позволяют сделать весьма широкий вывод: **начальные этапы больших ментальных циклов полностью идентичны во всей истории**. Это — индентичность признаков, которые мы перечисляли: глобальность и проективизм ментального хронотопа, социальная нормативность (канонизация) всей культуры, субстанциальность и рационализм (опора на Дух).

П.А. Сорокин, используя свою систему понятий, отмечал аналогичные показатели в “идеационной” стадии развития всякой культуры.

ЭТАП ВТОРОЙ. Новое Время — натурализм.

XVIII век. Средний этап. Мезомасштаб

Начнем со схемы.

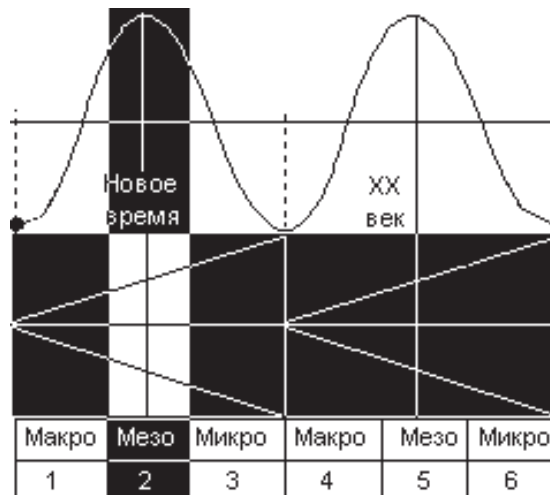


Рис. 36. Второй этап развития теории эстетики.

Точно так же, как и в предыдущем случае, можно актуализировать главные проблемы данного этапа в виде перемещающейся доминанты в модели эстетического. Мы считаем, что ядром всей системы является *теория эстетики*. Но ракурсов его рассмотрения может быть предложено несколько, и они все в истории исследований эстетического — налицо и в лицах. Здесь можно упомянуть имена Локка и Гельвеция, Кондильяка и Вольтера, Монтескье и Даламбера, Руссо и Баумгартена, Шефтсбери и Винкельмана, Дидро и Лессинга, Хатчетсона и Мандевиля, Юма и Смита, Бёрка и Хоума. Это — век, вместивший Канта и Гегеля, Фихте и Шеллинга. Он был богат и философски, и литературно, часто эти начала пересекались в творчестве одних и тех же авторов. Не лишним будет упоминание, что некоторые знаменитые художники этой и последующей эпох выступали в качестве ярких эстетиков, теоретиков и критиков искусства (Д. Рейнольдс, В. Хогарт).

Век Просвещения

XVIII век отмечен началом развития классического капитализма. Модус менталитета сменился, поэтому, соответственно, видоизменились научные и бытовые представления о мире. Но главное ментальное качество Нового времени не изменилось, а только яснее выявилось: на место Бога встала природа (натура) — юная *натуралистическая ментальность* переходила из состояния борьбы с остатками средневекового менталитета к уверенному лидерству; она несла свет разума на знаменах Просвещения. Демиургический этап сменился *эпическим*, и эпосом Нового времени стала Энциклопедия. Мир инвентаризировался в ней квантированно. Но эпосов в этом веке хватало и в искусстве.

Плоды предшествующего века стали базой для века Просвещения — XVIII века, в котором ведущей идеей было *всемогущество опыта*, а потому предпочтение отдавалось уже **эмпирическому подходу** (практика как критерий истины, культ эксперимента в науке). Но ключевое просвещенческое понятие “опыт” трактовалось по-разному: одни объясняли его как непосредственно данное человеку и постижимое с помощью интроспекции, другие отождествляли опыт познания всего, даже Души, с опытом естественных наук.

Окончательный отход от средневековья в области традиций и методов выразился, например, в том, что немецкая научная терминология начала активно вытеснять мертвую латынь. От нормативно-рационалистической доминанты происходит явный переход к **доминанте принципа развития**, к историко-генетическому подходу в его наиболее простом виде. Ввиду этого важнейшее значение приобретает *социальный историзм*, с набором представлений о *культурно-исторических законах жизни людей* (линия Дж. Вико — Ш. Монтескье, Ж. Кондорсе, И. Гердера). Данный этап развития историзма и философии истории мы описали в книге “Эволюция ментального хронотопа”.

Рассмотрим несколько характерных особенностей XVIII века в интересующем нас *ракурсе калокагатии, эстетики, искусствознания и психологии искусства*. Картина направлений развития мысли в этой сфере в XVIII веке неотрывна от общего развития философии и естественных наук и часто лежит в их русле.

Просветители раскрывают основные эстетические понятия и термины: прекрасное, возвышенное, гармонию, вкус, грацию, рассматривают проблематику общественных функций и назначения искусства и многое другое, что относится именно к уровню *теоретической эстетики*.

Преобладающим стилем был классицизм, в основе своей французский. Но уже в середине века его потеснил английский сентиментализм, а затем лидерство уверенно переходит к немецким и прочим романтикам.

На протяжении XVIII века художественные качества оценивались по признакам “вкуса” (хорошего и плохого) и “манеры” мастера, а спорили об “истинной” или “ложной” красоте. Основными используемыми категориями классицизма были вполне философские: “изменчивость”, “развитие”, “идеал”. Но появились также и “стиль”, “тип”, “вкус”, “изящное”, “пропорции”, “симметрия”. В оценку произведений искусства включили тему человека, причем эмоциональный и телесный аспекты были соотнесены с основным набором категорий классицизма.

* * *

Для науки XVIII века характерно постепенное переключение с “экстра-” на “интро-”, перенесение акцента с физики (неживой мир) на физиологию (живой мир). В учениях французских материалистов психика выступает уже как функция мозга и на этой платформе разрабатываются идеи зависимости психической жизни человека от социальных факторов.

Франция — родина просвещенческого материализма, сформировавшегося на основе воззрений и идей энциклопедистов и на фоне бурных исторических событий. Энциклопедизм оказывал тогда заметное влияние на теорию и практику

искусства. Так, ряд положений философа-просветителя **Ш.Л. Монтескье**, касающийся формирования впечатлений и эмоций при восприятии и создании произведений искусства, нашел прямое отражение в практике искусства.

В основе французской эстетики лежала психология, где был выработан новый подход. В нем психика человека признавалась целостным образованием, поделенным на совокупность *уровней* (уровни реагирования организма на объективную реальность). Эти уровни психического функционировали и взаимодействовали между собой. По глубине осмысления материальной сущности психических явлений и понимания их зависимости от природных и социальных факторов на первом месте, бесспорно, стоит **Д. Дидро**, оказавший несомненное влияние на теорию и практику значительного периода развития эстетики и искусства во Франции.

Этьен де Кондильяк, субъективный идеалист, оказавший тем не менее значительное влияние именно на материализм: в “Трактате об ощущениях” он раскрывал ощущения как основной предмет и источник познания, как главный канал связи разума с миром.

В поле пристального внимания французских материалистов было понятие “естественного человека”, что отразилось в работах Руссо, Даламбера, Гельвеция и Кабаниса. Но более всего становлению данного понятия способствовал труд **Жюльена де Ламетри** “Человек-машина”. Основной его идеей была *идея подчиненности психики закономерностям организации человеческого тела*. В работе Ламетри признавалось существование души, но она не отделялась от тела. Тело по устройству он полагал весьма близким к “машине”, а машину он понимал как математически детерминированную систему. Исходя из этих постулатов, Ламетри утверждал, что сознание и характер людей подчинены природной необходимости, т.е. идее “естественного человека”.

Ряд интересных мыслей принадлежит и русским материалистам XVIII века, которые основывались на принципах французского материалистического монизма и детерминизма. Так, **А.Н. Радищев** в трактате “О человеке, его смертности и бессмертии” высказывал мысль, что формирование ума определяется как окружающей средой, так и процессами, происходящими в человеческом теле, телесной организацией. Он отвергал противопоставление физического психическому и акцентировал внимание на психологии больших групп людей, подчеркивая ее зависимость от обстоятельств социальной жизни. Это, кстати, и повлияло на концепцию его самого известного литературного произведения “Путешествие из Петербурга в Москву” (обстоятельства, формирующие психологию масс).

* * *

Наш обзор мы продолжим на примере английской линии; во многом именно она была исторически первой.

В эпоху Просвещения из философии выделилась эстетика, которая поначалу была скорее калокагатическим учением, потому что первым делом она обратилась к соотносимости *искусства и нравственности*. Представитель английской школы **Шефтсбери** свои работы посвятил проблемам этики (морали) во взаимосвязи с вопросами эстетики. Он же едва ли не впервые в Новом времени выработал взгляд на *единство истины, добра и красоты*.

Тогдашние эстетика и психология базировались преимущественно на *ассоциативном учении*. Ассоциации стали всеобщим объяснительным принципом, выросли в наиболее универсальную категорию психической деятельности. Интересно, что на это учение более всего повлияли английские философы и физики **И. Ньютон** и **Д. Локк**. Ньютон представил мир как механизм (механицизм). Однако учение об ассоциациях имело еще и крен в сторону сенсуализма, базирующегося на лозунге: в разуме нет ничего, чего не было бы в чувствах.

Эти идеи развил ученик Шефтсбери **Ф. Хатчетсон**: методологической базой его работ была *ассоциативная психология*. Он считал, что человеку изначально даны “внутренние чувства”, и связывал индивидуальность восприятия и оценки прекрасных предметов с ассоциациями идей. Хатчетсон считал, что красота возникает не только в результате “чувства красоты”, но и благодаря определенной организации объекта, а также пытался выявить объективные основы в чувстве прекрасного и усматривал взаимосвязь между свойствами объекта и субъективным отражением этих свойств в восприятии человека.

Д. Гартли разработал на той же базе психологическую *теорию вибраций*, первую материалистическую концепцию бессознательного. Механизм ее следующий: внешние воздействия (через нервную систему и мозг) передаются органам движения, там возникают некие вибрации, вызывающие движение; всякому виду ощущений соответствуют определенные двигательные акты. Поведение человека формируется связанностью сенсомоторики и речи. Для повышения морального уровня, как он полагал, можно *управлять поведением людей* с помощью воздействия на человека специально подобранными объектами, обладающими социальной ценностью в обществе.

Следует отметить, что его идея получит свое наиболее полное развитие в нашем “жизнестроении” 20-х годов XX века, т.е. в тот момент, когда общество перейдет к проектированию идеологии и средств ее трансляции.

Вопросы взаимосвязи качеств объективной действительности и субъективной эстетической оценки, роли чувств и ассоциаций отражены в работах **Юма**, **Бёрка**, **Смита** и др. В рамках английского ассоцианизма были разработаны различные *теории восприятия*. Они являются концептуально-философскими с выходами в прикладную сферу.

Как считал субъективный идеалист **Д. Беркли**, “быть — значит быть в восприятии”. В работе “Новая теория зрения” он противопоставлял пространство, с его геометрическими характеристиками, и *чувственное знание* об этом пространстве. Беркли утверждал, что отношения между различными ощущениями (зрительными, осязательными и др.) являются основой для построения “протяженного мира”, который принимается за объективно существующий. В восприятии, по Беркли, нет ничего, кроме ощущений, а ощущения он понимал как феномены сознания.

Полную противоположность этим идеям явил основатель школы *психологии способностей* **Т. Рид**. Он высказал уверенность в существовании объекта вне нас и независимо от нас, рассматривая ощущение как элементарное состояние, существующее лишь в уме, а восприятие — как процесс, включающий понятие

об объекте. Рид основывался на идее *врожденных структур* “здорового смысла” и объяснял способность ориентироваться в жизненных ситуациях, а также различать хорошее и дурное благодаря их наличию.

Философ, историк и психолог **Д. Юм** действительность трактовал как “комплексы перцепций, сменяющие друг друга”, проще говоря, — как поток впечатлений. Он не считал ассоциации результатом и причиной связи вещей и вообще отрицал объективность причинности. В его теории в качестве источника знания о впечатлениях и идеях выступала интроспекция, а рефлексия никакого значения не имела.

Художники английского Просвещения творили в рамках новой ментальности, поэтому они нередко обращались к художественной и психологической рефлексии по поводу своего опыта, хотя их рефлексия не была научной и адресовывалась широкому читателю. Основываясь на эстетике Просвещения, они были убеждены, что зрение — наиболее важный канал восприятия. Более всего художников занимали секреты их собственной профессии, а следовательно, — *законы восприятия художественной формы*.

* * *

Еще одно направление просветительской мысли получило развитие в Германии — немецкая эстетика и искусствознание стали во многом образцовыми.

Философ и искусствовед **И.-Г. Зульцер** изучал эстетическую проблематику с применением психологического подхода. Он уделял основное внимание процессу *ощущений и восприятий* и подразделял искусства на словесные, зрительные и слуховые. Главным процессом в эстетической сфере он считал слух, а искусством — музыку.

Слово “психология” и немецкий вариант психологической терминологии впервые появились в работах **Х. Вольфа** “Эмпирическая психология” и “Рациональная психология”. Вольф прежде всего систематик, и его метод очень созвучен эпохе Просвещения: он по-немецки тщательно описывал психические явления, делил их на классы и группы, располагал в иерархическом порядке. Наиболее известна его теория способностей: способности трактовались им как *спонтанная активность души*.

В XVIII веке появляется первая систематическая *теория эстетики*, автором которой стал **А.-Г. Баумгартен**. В качестве обозначения определённой области знаний он ввел термин “эстетика” (от греч. “чувствующий”, относящийся к чувственному восприятию). Благодаря этому шагу он заслужил титул “крестного отца” современной научной эстетики.

Баумгартен систематизировал вопрос о роли и месте различных искусств в жизни общества и отдельного человека. Будучи просвещенцем, он искал объективные основы прекрасного и разработал свою систему воззрений на художественное творчество, основываясь на психологических теориях Хатчетсона и Вольфа. Но учение “отца”, как ни парадоксально, было гносеологическим: эстетика понималась им как “наука о чувственном познании”, предшествующем логике. Чувственное познание он считал низшим в сравнении с интеллектуальным познанием (логикой), а “эстетикой” называл *теорию чувственного познания*

Баумгартен различил суждения разума и суждения вкуса, отделил *истину* как объект суждений разума от *прекрасного* (и безобразного) — объекта эстетического суждения. Разум, чувства и воля у него связывались с Истиной, Красотой и Добром, т.е. в целом он следовал Лейбницу. Объективной основой существования прекрасного в его теории было совершенство космоса, лучшего из возможных миров, задачей искусства — достижение уровня этого прообраза.

В эстетической системе Баумгартена кроме теории прекрасного есть только один особый раздел — *теория искусства* как поэтика и риторика.

Реальное достижение А. Баумгартена состояло в обособлении сферы эстетического и придании ей статуса особого учения в рамках философии. В этот момент своего развития *теоретическая эстетика* подменила собой все прочие уровни, ведь ничего другого пока просто не было. Но очень скоро оно появилось.

Повышение интереса к сфере искусства отразилось на формировании *научного искусствознания*. Началом классического немецкого искусствознания стал труд **И.-И. Винкельмана** “История искусства древности”. Сенсационные раскопки в Греции и Сирии вернули миру неизвестную древность. Но прошлое доходило до публики опосредованно: через рисунки и гравюры — как описания и обмеры того, что видели другие. В работах Винкельмана все эти атрибуты были.

В век Просвещения родилось классическое искусствознание (от Винкельмана и Лессинга — до Гердера, Шиллера и Гёте). Оно активно отрицало нормативную эстетику, потому что впервые стало различать разнообразие. К концу века произошел отход от проблем теоретической и нормативной эстетики. Теперь уже искусствознание поглотило собой все уровни, делая лишь реверансы то “вверх” (эстетика), то “вниз” (анализ произведений). Здесь доминантой предстало особенное, подменив и общее, и единичное.



Рис. 37. Доминанта второго этапа развития эстетической науки.

Характерно, что кантовская “Критика способности суждения” и гегелевские “Лекции по эстетике” возникли уже на волне острого интереса к этой теме. Кант решает проблему эстетического через введения в эстетику понятия “целесообразного” (как и Сократ до него), тем самым он ставит искусство и природу рядом. Характерно, что Кант анализирует эстетическое в отличиях от науки, морали и от практических потребностей человека, т.е. в составе *четверки ценностей*, а не тройки, как у Лейбница.

Эстетические взгляды Канта

Начнем с того, что по философской установке Кант был субъективным идеалистом. Это неизбежно привело к перемещению доминанты *к человеку* — во-первых, к формированию *трансцендентальности* (за видимым скрывается невидимое и непознаваемое) — во-вторых. Антропоцентризм и трансцендентальность сопутствуют такой установке во все времена, в том числе и сегодня. Однако Кант завершил собой Просвещение, поэтому его *трансцендентальность рационалистична* (не скатывается в мистику): он больше говорит о человечестве, чем о Боге.

Если посмотреть на *предшественников и современников* Канта, нетрудно понять, на кого он опирался.

Во-первых, это — Юм, воплощавший английский *скептицизм, сенсуализм и эмпиризм*. Скептицизм утверждает, что невозможно отделить опыт чувств от опыта рассудка. Из опыта и его обобщения нельзя получить всеобщего знания.

Рационализм Декарта, Лейбница и в некоторой части Спинозы опирается на тезис о “врожденных идеях” (человек рождается с готовым набором идей). Рационализм идет сверху вниз: достоверное знание нельзя вывести из опыта и его обобщения, зато можно почерпнуть из интеллекта, где и находятся врожденные идеи. Но при этом нужно было как-то отвечать на вопрос о практике и ценностях этического и эстетического. Базируясь на доминанте гносеологизма, рационалисты считали искусство низшей и смутной формой познания, как, например, Баумгартен.

Критика рационализма была начата еще Локком. Наряду с *идеями ощущения* Локк ввел *идею рефлексии* (на базе наблюдений над состояниями души). Все вместе (врожденные идеи, идеи ощущения и идеи рефлексии) перерабатывается при помощи *рассудка*.

Кант ввел **априоризм**, в котором попытался примирить рационализм и эмпиризм. Есть **вещь в себе**, и она принципиально **непознаваема**, в опыте мы имеем дело с *явлениями*, которые приводятся в порядок *априорными формами нашей чувственности и рассудка*. Чувственность опирается на время и пространство, говоря современным языком, — на хронотоп.

Априори — внутри нас, отсюда и обеспечивается познание и возможность обобщения с достоверностью. Цель *разумного анализа* — найти соответствующие априорные формы для данной области.

* * *

По Гегелю, Кант — основоположник философской эстетики. Эстетика у Канта впервые *становится частью философии* (рассматривается как философская наука).

Первая его работа — “Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного”, где субъективный идеализм в установках гласит: все в человеке, а не вовне его. *Вещи возбуждают ощущения* — ощущения вызывают *чувства удовольствия или неудовольствия* от возбуждения. В этом — корень многообразия **эстетических вкусов**. Специфика эстетических вкусов зависит от пола, возраста, места, народа и т.д. Кант дает целый обзор изменения эстетических вкусов.

Примечательно, что Кант, как и просветители до него, не разграничивает поначалу моральные и эстетические чувства: он видит их как *калокагатию*.

Главная эстетическая работа критического периода: **“Критика способности суждения”** (1790). В ней впервые проведено отграничение эстетического от ценностей Истины, Добра, Пользы (произошло установление **четырёх типов** ценностного отношения человека к миру). Оно выразилось в трех парах, и все они разобраны Кантом. Так, сверху Кант отсекает *понятие*, снизу — *целесообразность*: “прекрасно то, что нравится без понятия”, а “красота есть форма целесообразности предмета без представления о цели” (тем самым эстетическое отличается от полезного).

“Из теории эстетической деятельности Канта можно вывести и весьма важный методологический принцип относительно соотношения духовного и практического аспектов в ней... в эстетической деятельности, по Канту, преодолевается или должна преодолеваться обособленность чисто теоретического подхода к миру или знания о нём, т.е. от умения людей применить это знание для целесообразной деятельности во всех областях общественной жизни. Поэтому эстетическая деятельность является высшим синтезом духовно-практической деятельности, так как она осуществляется по принципам более высоким, чем ремесленное производство, а именно по принципам, определяющим эстетическое функционирование и нравственное назначение человека. Целью его является не создание узко утилитарных предметов потребления, а свободное, но в то же время целесообразное с нравственной точки зрения направленное поведение субъекта эстетической деятельности (все равно в процессе творчества или восприятия его результатов)” (М.Н. Афасижев. Эстетика Канта. — М., 1975. С. 80). Таким образом, оставшуюся пару “эстетическое и этическое” Кант — как субъективный идеалист — мог трактовать единственно возможным для себя способом. Прекрасное, по Канту, есть “символ нравственно-доброе”. “Идеальный вкус (отметим, что речь идет именно о вкусе, т.е. о человеке) имеет тенденцию внешне содействовать моральности”. И тогда искусство — символ добра.

Эстетическое суждение, по Канту, строится на **априори целесообразности**, целесообразность у него есть ключ к прекрасному.

Происхождение этой априори — в рефлектирующей способности суждения. Мысль Канта состоит в том, что *природа не имеет целей* (ее отражают только эмпирические законы). Цели есть у человека, поэтому человек *рефлектирует природу*. Отсюда неизбежно возникает мысль: похоже, что природа сотворена по заранее намеченному плану.

Произведения искусства и природы тем самым были поставлены в один ряд. Это соответствовало Просвещению как идеологии естественного (натурализма). Как известно, это философское положение очень порадовало Гёте.

Вопрос о креативности Кант решил, исходя из той же логики: гений, которому Кант уделял немало внимания, действует как сама природа.

Эстетическое учение Канта. В эстетике Кант наибольшее внимание уделил категориям *прекрасного и возвышенного*. По отношению к искусству он перенес акцент на философско-эстетические проблемы искусства и художественного творчества.

Прекрасное. Исходное рассуждение Канта строится на гранях дополнительности: *разграничение природы и свободы*. **Рассудок** предписывает закон природе, а **разум** предписывает закон воле. На этой основе возникает пара: природа (бытие) — долг (свобода). Объединение природы и свободы происходит только в **способности суждения**. Она находится *между рассудком и разумом, между познанием и желанием*.

Способность суждения в философском плане есть способность мыслить *особенное как подчиненное общему*. В парном отношении это выглядит следующим образом:

— если *дан закон*, то способность суждения выступает как определяющая;
— если *дано только особенное* и надо найти общее, то способность суждения есть чисто рефлектирующая.

Прекрасный предмет — согласующийся с нашей познавательной способностью. Усматривание целесообразности вызывает удовольствие. Логическое удовольствие покоится на понятии предмета, эстетическое — на согласовании предмета с нашими познавательными способностями. Эстетическое же есть игра рассудка и силы воображения.

Эстетическое чувство бескорыстно и сводится к чистому любованию предметом. А любимы мы формой — вот почему *незаинтересованное любование* есть первый признак прекрасного.

Вторым признаком прекрасного является предмет *всеобщего* любования (но без категории рассудка): это — введение в эстетическую оценку родовой меры человека.

Третья особенность: прекрасное имеет форму целесообразности. Красота есть форма целесообразности предмета без представления о цели.

Четвертое — прекрасно то, что нравится без понятия, как предмет необходимого любования.

Прекрасное нравится всем, безо всякого интереса, своей чистой формой.

Красота. Кант различал два типа красоты: “свободную” и “привходящую красоту”. В первой — нет цели, во второй она есть. Это приводит к *понятию того, чем должна быть вещь*.

Поэтому **идея** есть некое понятие разума, а **идеал** — представление о некоей единичной сущности, адекватной своей идее. Идеал присущ исключительно человеку, ведь только человек через разум способен определить себе свои цели. Цель человека — в самом человеке.

Различение идеи и идеала, подхваченное Гегелем, оказало на эстетику наиболее сильное воздействие и оказывает его по сей день.

Возвышенное. Возвышенное, как и прекрасное, *нравится само по себе и предполагает суждение рефлексии*. Но удовольствие здесь связано с одним лишь воображением или со способностью изображения.

Различие следующее: в прекрасном удовольствие связано с представлением качества, а в возвышенном — количества.

Возвышенное есть то, что “безусловно велико”. Поскольку эстетическое хронологично, речь идет о мере человека, отсюда — о масштабе. Возвышенное есть “способность души, превышающая всякий масштаб внешних чувств”.

Кант назвал *два типа возвышенного*: математическое (по сути, статическое) и динамическое. Первое — связано с хронотопом, второе — с силой (могуществом); первое — звездное небо, океан, второе — пожар, ураган и т.д.

Созерцание возвышенного пробуждает идею абсолютного, бесконечного. Мы можем мыслить бесконечное, но не созерцать его (непредставимость). В возвышенном мы чувствуем себя мизерными как существа чувственные, но великими — как существа разумные. Поэтому *истинно возвышенное* — это, конечно, разум.

Кант и здесь, в анализе возвышенного, соединил этическое и эстетическое. *Энтузиазм* выступает у него объединяющим началом добра с аффектом. Нравственный энтузиазм имеет эстетический характер.

Учение о гении. Прекрасное в природе есть *прекрасная вещь*, прекрасное в искусстве есть прекрасное *представление о вещи*. Для *восприятия* красоты нужен вкус, для ее *воспроизведения* — гений.

Искусство, в отличие от природы, есть результат человеческой деятельности. Но оно отличается от науки (там ясен результат) и от ремесла (оно не свободно, оно — для продажи). Искусство не имеет цели. Искусство “содействует культуре способностей души для общения между людьми”, хотя оно и незаинтересовано.

Эстетическое является синтезом, примиряющим моментом между рассудком и чувствами. Только в художественной деятельности сохраняется свобода творчества.

Произведение искусства должно быть естественным как природа: не вымученным, не таким, сквозь которое просвечивают правила. Природа художника дает закон, природная способность духа предписывает искусству правила. *Гений — это власть давать правила*. Гений есть только в искусстве, поскольку нельзя научиться вдохновению: это — иррациональный акт. Следовательно, творчество непознаваемо. Но Канту не хотелось сводить все к иррациональному, поэтому он настаивал, что нужно развивать вкус и соблюдать определенные правила.

Гений раскрывает “*эстетические идеи*”. Эстетические *идеи* — *шире понятий*, то есть обладают многозначностью.

Суждение вкуса выражает не качества предмета, а душевное состояние субъекта. Но у каждого человека Кант допускает наличие *общего чувства* — это основа всеобщности эстетического суждения. Таким образом, суждение вкуса заключается в пространство мер — между человеком и человеческим родом (человечеством).

Приведем характернейшую кантовскую **антиномию**.

Тезис: Суждение вкуса основывается не на понятии, иначе о них можно было бы спорить.

Антитезис: Суждения вкуса основываются на понятиях, ибо иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить.

Разрешение антиномии: само *понятие* признается “эстетической идеей”. Это — “трансцендентальное понятие разума о сверхчувственном, которое лежит в основе каждого созерцания”. “Эстетическую идею можно назвать *необходимым представлением воображения*”.

Главные вопросы кантовской эстетики — о природе эстетического, о возможности априорных эстетических суждений, об их всеобщности и необходимости, а также — анализ “моментов вкуса”.

* * *

Ученик Канта **И. Гердер**, во многом действовавший самостоятельно, создал достойный упоминания в макроэстетике труд "Идеи к философии истории человечества". В книге констатируется *понимание общности человечества и единства человеческой природы*. Наиболее важным следует признать различие природного в человеке и культуры как общественной функции приспособления человека к миру.

В труде Гердера зафиксирована цель культурного самопознания через познание других культур. Это была первая программа наук о культуре, содержащая новое понимание антропологии. Исходя из этой идеологии был сделан шаг за пределы евроцентризма. Европейский мир утратил ореол исключительности и тем самым открылся как предмет исследования. Открытие культуры вообще, в том числе и собственной, произошло на пути сравнения ее с множеством культур. Это множество, которое усилиями "полевых" ученых вскоре открылось взору, потребовало интеграции в новое единство. Одним из основных интеграторов в XIX веке будет эволюционизм.

Идейным предшественником эволюционизма станет Г.В.Ф. Гегель, разработавший философскую теорию развития. И проделал он это в значительной мере именно в эстетике.

Гегелевская эстетика

Подход Гегеля настолько широк, что и по сей день в области *научно-философской методологии* нет ничего принципиально нового. Но вместе с тем трудность освоения наследия этого классика всегда связывают с его "тяжелым стилем" и грандиозностью целого. Так говорили еще во времена его популярности, а сегодня читать Гегеля возьмется только специалист. С нашей точки зрения, Г. Гегель заложил большую часть основных положений современной системогенетики, поэтому его эстетику следует рассмотреть подробнее. Конечно, это будет общенаучная редукция его философии, но она делается нами осмысленно.

В области эстетики Гегель оставил работу совсем иного рода, чем его логические и общеполитические работы. Его "Лекции по эстетике" отличаются насыщенностью примеров, остроумными прозрениями, а главное — отчетливостью метода.

Терминология Г. Гегеля, разумеется, должна восприниматься в рамках его учения в целом. И тем не менее она обладает общеметодологической ценностью и за пределами его системы, что как раз позволяет трактовать ее системогенетически. Для осознания этого нужно лишь построить аналогичную по объему собственную систему и сопоставить ее с гегелевской системой; как говорил Жиль Делёз, прочесть чужой текст можно только своим текстом. Выражаясь языком наших терминов и придерживаясь принципов, совокупность которых мы обозначили в начале работы, можно сказать, что Гегель продемонстрировал в эстетике основные инварианты. Часть из них он обозначил прямо, а некоторая часть его представлений реконструируется нами из контекста. Разумеется, это — интерпретация его эстетики.

1. Инвариант единого

Начнем с субстанции. Это первичное понятие было развито у Спинозы, затем Кант показал, что общее всегда есть мысль и существует только в форме мысли. И *мышление*, по Гегелю, единственная безусловная субстанция. Бытие в качестве мысли как субстанции в объективном идеализме Гегеля может обходиться и без субъекта. Но бессубъектность субстанции породила дуализм, и субстанция стала у него субъектом. В логическом выражении это *понятие*, а сама логика — “система чистых определений мышления”.

Осуществленное понятие — это идея; *идея* есть такое понятие, которое преодолело форму мысли. Таким образом, субстанция-понятие существует как *абсолютная идея*. “Все существующее истинно лишь постольку, поскольку оно является существованием абсолютной идеи”, — писал Гегель. В *абсолютной идее* Гегеля содержится теперь весь ход развития сверху вниз: субстанция — мышление — понятие — идея.

Философским шагом вперед стало его представление об изменчивости, историчности, саморазвертывании данного образования. Это — некая самореализующаяся программа, именно так ее и трактует Гегель (не употребляя, конечно, современного термина “программа”).

С введением принципа историзма мыслящая субстанция предстала как активность, как деятельность — свободная, ничем не обусловленная. Возникли формы ее инобытия — в природе, в человеческом духе, в обществе и истории. Они и отражены в системе гегелевской философии.

Искусство, по Гегелю, есть формообразование духа, форма абсолютной идеи, ступень ее самопознания — вот почему в эстетике Гегеля интересует реализация идеи в искусстве через ряд ступеней. Эстетика есть имманентная истина искусства, только в ней содержится понятие искусства, и с ее помощью искусство приходит к самопознанию.

Дух, созерцающий себя в полной свободе, и есть искусство. Согласно Гегелю, “искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме”; именно этот скрытый гносеологизм и позволяет нам назвать его последним автором века Просвещения.

Абсолютная идея выступает в искусстве как *идеал*. Искусство — способ осуществления идеала.

Художественный идеал в его развитии выступает как *идея прекрасного*, и этим идеал связан с прекрасным. Прекрасное выступает здесь в адекватном идее чувственном проявлении. Отсюда — последовательность, раскрывающая *содержание искусства*: абсолютная идея — идеал — прекрасное. Это соответствует нисхождению по вертикальной оси: “абсолютная идея в ее внешнем инобытии”, что раскрывается затем в парах “сущность — явление”, “содержание — форма”.

В основе развития художественной культуры лежит идея прекрасного. Процесс художественной практики есть саморазвитие идеи прекрасного. Из нее логическим путем конструируются разные проявления прекрасного и художественный идеал в его развитии.

Единое в интересующем нас динамическом ракурсе есть *эстетическое как целое*, жизнь эстетического в цикле его исторического существования. И Гегель понимает его именно так, хотя прямо не связывает в определениях *единое и цикл его жизни*. Это сделаем мы, поскольку все дальнейшее графическое моделирование строится на этом представлении. Цикл здесь есть жизнь эстетического, а модель цикла, которую мы используем, — виток спирали. Именно Гегель отстаивает подобное понимание: “развитие происходит по спирали”.

2. Инвариант двойки

Противоречия, определяющие жизнь эстетического, представлены у Гегеля в целом наборе. Их несколько: сущность — явление, содержание — форма, необходимое — случайное, необходимость и свобода, идеальное — реальное, всеобщее понятие — чувственный образ и т.д. Это дает ему возможность удерживать поливзгляд на развитие эстетического, не сводя все трактовки к одной паре. Мы называем их *индикационными парами цикла*, имеющими существенное значение для отображения жизни целого.

Для нас важно, что по горизонтали, в середине иерархии, находится пара “содержание — форма”. Если применить в качестве характеристики цикла (т.е. целого) пару “содержание — форма” (или любую другую), мы получим следующую картинку:

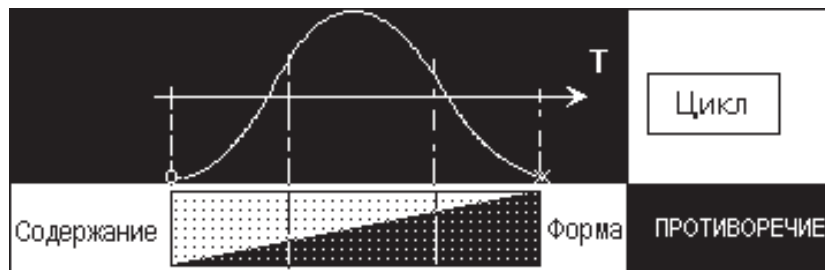


Рис. 38. Цикл эстетического и индикационное противоречие “содержание – форма”.

3. Инвариант тройки

Троичность используется Гегелем предельно широко. Он актуализирует две важнейшие группы троек: статическую (уровни) и динамическую (тройки фаз).

Начнем со статических уровней, которые в системном смысле есть структура системы.

Уровни иерархии в учении Гегеля в целом: “общее — особенное — единичное”.

Три формы духа: субъективный, объективный, абсолютный.

Три формы отображенности духа, раскрывающие единое содержание: искусство, религия, философия. Это — ход по различению искусства и прочих сфер социальной жизни.

Уровни иерархии модифицируются в соответствии с предметом. В результате Гегель строит модель видов искусства (где развертка уровней — уже больше

трех). Виды искусства — это иерархическая модель, в которой закреплено движение от низших форм к высшим, от простого — к сложному. Речь идет о возможностях выражения Идеала при помощи тех или иных видов искусства.

Теперь о динамике. Цикл развития целого (эстетического как истории искусства) разбит у Гегеля на три фазы, на три этапа развития. Он порождает три формы искусства: символическую, классическую, романтическую. Эти фазы он рассматривает как ступени саморазвивающейся идеи. Здесь гегелевский принцип единства исторического и логического раскрыт на конкретике истории искусства.

Назвать его стадийностью с определением трех форм в истории искусства убедительной нельзя, если относить ее ко всей истории в целом, а тем более — зная акценты и предпочтения Гегеля (символическое искусство Востока, классическое искусство античности, романтическое — с конца средневековья и до жизни Гегеля включительно).

Но в качестве инварианта этот набор стадий вполне приемлем, если отвлечься от историчности названий “классического”, особенно — “романтического”. Мы еще будем об этом говорить подробнее, но суть можно представить сразу.

Речь идет о трех фазах цикла, причем любого по уровню цикла жизни эстетического: это — стадии самодвижения предмета. Применив все ту же пару “содержание — форма” (или любую другую из трех), получим следующую “картинку”:

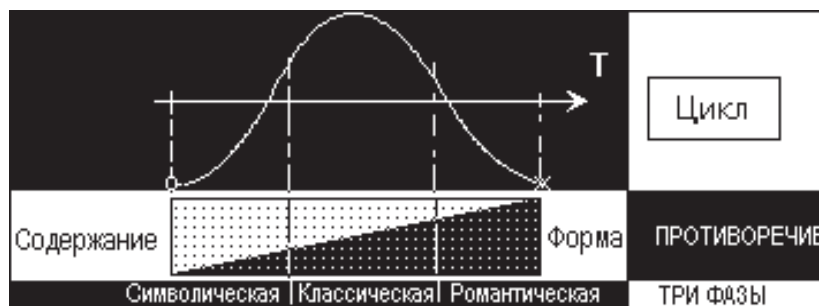


Рис. 39. Связанность цикла, противоречия и трех фаз (форм искусства в истории).

Символическая форма в данном проявлении характеризуется как преобладание содержания над формой (сущности над явлением, необходимости над случайностью).

Классическая форма в данном проявлении характеризуется как равновесие содержания и формы, их гомеостатическая целостность в равенстве.

Романтическая форма в данном проявлении характеризуется как преобладание формы над содержанием.

Одноуровневое наложение этого закона стадий на цикл истории вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Зато многоуровневое применение этого инварианта, которое мы покажем ниже, все вопросы успешно снимает. Интуиция не подвела Гегеля в целом, и в ряде случаев он и сам чувствует уязвимость одноуровневой трактовки, однако все же так не выходит за нее.

4. Инвариант четверки

Он применен Гегелем несколько раз.

Первоначально он устанавливает взаимоотношения и *отличия Истины от Прекрасного* (Красоты в искусстве): прекрасное может быть и не истинным, а истинное — далеко не прекрасным. В отличие от А. Баумгартена, трактовавшего искусство как смутный вариант познания, не дотягивающий до высот рационального познания, Гегель вовсе не рассматривает познание как осуществляемое чувственными познавательными способностями. У него нет ничего общего с эмпирическим чувственным познанием за счет ощущений, восприятий и чувственных представлений. У него — существенно иная постановка вопроса: раскрытие искусством истины в чувственной форме, но анализировать ее в деталях нужно отдельно.

Вместе с тем Гегель решает проблему *отличия эстетического от этического* и — *от полезного*. При этом он, по сути, исходит из **четверки** “Истина, Добро, Красота, Польза”, беря за основу прекрасное. Вывод: цель искусства не существует вне его самого, по отношению ко всему другому оно служит средством.

Вторая четверка была применена Гегелем по отношению к эстетическим категориям: “трагическое — возвышенное — прекрасное — комическое”. Между этими эстетическими категориями и фазами истории прямой связи у Гегеля вроде бы не установлено. Но основные категории даны не в общем виде (не логически), а как узловые моменты процесса развития истории. Возвышенное связано с Древним Востоком, прекрасное — с Древней Грецией. А вот пара “трагическое — комическое” выступает как исторически повторяющаяся, т.е. инвариантная по отношению к эстетическому циклу. Ее следует рассматривать как индикационную пару (мы связываем ее с этической парой “свобода общества и свобода личности”).

Таким образом, у Гегеля нет категорий эстетики в нашем понимании, т.е. построенных как логическая система в пределах эстетики. У него — другая, вертикальная, система, идущая от субстанции к категории прекрасного и рассматривающая далее жизнь художественного сознания.

К вопросам морфологии, видов и жанров искусства Гегель подходит и исторически и логически. Неравномерность развития видов и жанров искусства, общее место у позднейших авторов, у него представлена конкретно-исторически. Например, романтическая стадия у него представлена как апофеоз музыки и лирической поэзии, т.е. каждая стадия опирается на свой доминирующий набор искусств. Но опять-таки, в отчетливый закон это и другие наблюдения не выливаются.

Мы связываем *тему состава* с четверкой по той причине, что речь идет о развернутой мере, а мера в проявлениях *количества и качества* имеет парные пределы. Отсюда — исходные четыре типа искусств, от которых строится и иерархия (виды искусства), и ее развертка на уровне (жанры). Связь цикла, пары, трех фаз и морфологии в четверичном виде мы представляем как простое полное системное описание генезиса искусства. Она рассмотрена в нашей методологической части и конкретизируется в последующем тексте.

* * *

Цель искусства — выражение содержания эпохи, а сменяемость исторических форм имеет причинность. Очень важна для нас догадка Гегеля, получившая потом развитие в науке: искусство, нравственность, наука, религия, государственное устройство и формы правления — “все вместе имеют один и тот же общий корень”. Речь идет о введении понятия “**дух времени**”. Сегодня мы назвали бы его “менталитетом”.

Но главное: из этой связи исходит его принцип историзма. Искусство предстает как исторически обусловленное, и подходить к его исследованию нужно исторически. Для этого нужен был метаисторический план. Отсюда — концепция исторического развития идеи, идеала и прекрасного в искусстве. Самостоятельное абсолютной идеи выступает здесь как причина и как программа развертывания истории.

Эстетика Гегеля стала кульминационным этапом в развитии эстетики как науки, исходившей из единой философской системы. Впервые идея прекрасного была представлена в аспекте ее саморазвития как порождающая художественную практику. Искусство получило объяснение на основе идеальной детерминации: абсолютный дух, созерцающий себя в полной свободе, раскрытие искусством истины в чувственной форме.

ЭТАП ТРЕТИЙ. Новое Время — натурализм.

XIX век — завершающий цикл. Микромасштаб. Индивидуализм и формализация.

Начнем со схемы, которая выводит нас на завершающую стадию 300-летнего цикла — XIX век, а отсюда — на его основную масштабную характеристику.

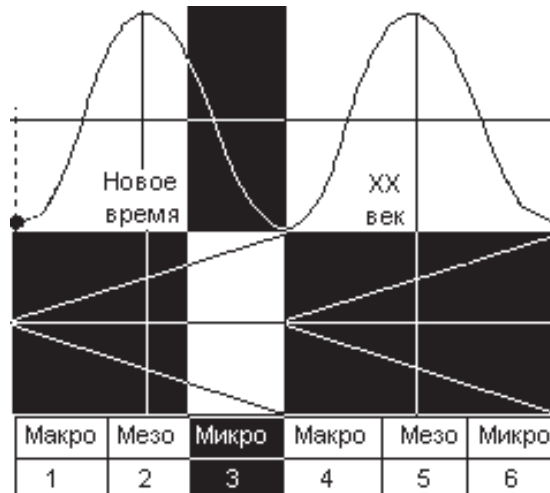


Рис. 40. Третий этап становления научной эстетики.

Границы *ментального* XIX века в нашей концепции — 1820-1920 годы, в связи с чем многие привычные представления, связанные с именами и датами, смещаются, например Гегель, Гердер выступают как авторы в основном XVIII века; два первых десятилетия XX века (1901-1919), исключительно насыщенные, принадлежат все еще ему — XIX веку, завершающему менталитет Нового времени.

Главная характеристика этапа — микромасштаб, предел которого связан с человеком. Доминанта в модели эстетического, оставаясь в рамках все той же вертикали, уходит от теории эстетики и искусствознания к вопросам “потребления” образов, к вопросам формы художественного. У этой проблематики оказалось очень много ракурсов исследования, но расцвели они уже в следующем веке.

Основной признак XIX века — переход от философского и теоретического содержания эстетического к форме художественного произведения.

* * *

Общая картина развития гуманитарного знания в целом (и интересующего нас раздела в частности) в XIX веке была пестрой, плотной и бурной. Основные тенденции эстетики и искусствознания обозначатся наиболее отчетливо к концу века в работах Г. Вёльфлина. Здесь мы увидим подведение итогов, слияние ряда линий в один синтез.

На формирование научных подходов в XIX веке, бесспорно, влияли современные им философские учения. Наиболее значимыми следует назвать

принцип историзма, введенный Г.В. Ф. Гегелем. Он был применен по отношению к сознанию: **история** объясняет духовные особенности индивидуумов, а не наоборот. От него многое заимствовал марксизм, но еще больше — *эволюционизм*.

Черты эволюционизма в социальном аспекте — это прежде всего *идея единства человеческого рода*. Ее сформулировали еще Кант и Гердер, а в XIX веке ее обсуждала уже целая плеяда ученых: в Англии — Г. Спенсер, Э. Тайлор, Д. Фрезер, в Германии — А. Бастиан, Ю. Липперт, во Франции — Ш. Летурно, в США — Л. Г. Морган. Эволюционизм искал общие законы развития, означая переход ученых на более высокий уровень обобщения — за пределы общества. От эволюционистов путь ведет к русскому космизму и современной системогенетике (мы прослеживаем эту линию в работе “Эволюция ментального хронотопа”).

* * *

Второе достижение XIX века — **методология позитивизма** Огюста Конта, для которой характерны: опора на факты, отрицание интроспекции, непосредственное наблюдение, объективирование феноменов. Конт стал основателем социологии, выделив социум как новый предмет научного исследования.

Социология развивалась как наука о культуре, благодаря чему в XIX веке возникла философская рефлексия культуры и социума. К концу века синтез оформился в теорию “понимающей социологии” М. Вебера: человек трактуется в ней как культурное существо, а его поведение — как ориентирующееся на знание. Но это был уже выход в другую эпоху, с другим менталитетом.

А поначалу *культурология* представляла из себя эмпирической сбор информации и описание жизни разных народов, их нравов и обычаев. Но ее сравнительный метод “познания себя через познание других” уже означал *признание равенства культур*. Культурология отняла у европейцев право считать себя центром мира, а свою цивилизацию — высшей ступенью социокультурного развития. Как некогда Земля стала одной из многих планет, мир старой Европы тоже стал одним из многих культурных миров.

Становящаяся *культурная антропология* продемонстрировала переход иного рода: культурология приняла антропологический характер. При этом человек, как и культура Просвещения, постепенно терял право претендовать на исключительность: по Дарвину, человек произошел от обезьяны; по Фрейдю, человек движим бессознательными инстинктами и ничем не лучше прочего тварного мира; Новое время, начавшись с культа разума, завершается сомнениями в разумности человека.

Эстетика — психология — физиология”. Продвижение к позитивизму и объективированному мировоззрению в науке в целом происходило в областях, связанных с практикой, например в медицине. Основой экспериментального направления всего гуманитарного комплекса стала *физиология*. В эстетике считалось хорошим тоном обсуждать проблемы физиологии и психологии — (Г. Спенсер, В. Вундт и т.д.). Сама эстетика смыкалась с *психологией*, и обе вовсю стремились стать экспериментальными, чтобы не отставать от позитивистской моды века. На этой волне изучение искусства либо тяготело к *психофизиологии*,

либо переключалось на исследование *формы* художественного произведения. Повышенный интерес к формальному аспекту всегда выступает показателем деградации ментального содержания, что и проявилось в конце XIX века.

Философскую эстетику XIX века отличают та же оглядка на позитивизм и обостренный интерес к достижениям физиологии, психофизиологии и психологии. В эстетике возникло несколько характерных направлений: “психологическая (или экспериментальная) эстетика” и “физиологическая эстетика”. Но в позитивизме был дан импульс и социологии, поэтому картину дополняет еще и “социологическая эстетика”. Таким образом, можно заключить, что по отношению к наукам развитие получили все три возможных яруса контактного поля эстетики: высший — социологический, средний — психологический, низший — физиологический. Впоследствии их тщательно проанализирует Л.С. Выготский — в незавершенной работе “Психология искусства”.

Форма и феномен эстетического

В XX веке появилось выражение, которое обобщило смысл поисков завершающего периода Нового времени, — “**формальная школа**”. На границе веков язык — как основа культурной коммуникации — стал центром интересов науки. Поначалу это было философское понимание (Л. Витгенштейн), но дополнялось оно и достижениями “позитивной науки”, которая шла в том же направлении.

Физиологическая и экспериментальная основа. Г. Гельмгольц, занимаясь проблемой психофизиологии органов чувств и изучая их “путем объективного анализа”, впервые разработал трехкомпонентную теорию цветового зрения, а также резонансную теорию слуховых ощущений. В серии экспериментов он обнаружил, что качество сенсорной деятельности зависит от ясности и четкости предмета восприятия. Опыты с искажением изображений в призмах привели его к выводу, что восприятие пространства формируется не только непосредственно, но и за счет предшествующего опыта. Поэтому Гельмгольц сделал вывод, что зрительный аппарат не сводится к простому оптическому прибору. Следовательно, в области психического он обнаружил сферу, функционирующую по неким собственным законам. Эти работы были очень важным достижением, воссоединявшим физиологию и психологию, и во многом они задали тон и в эстетике.

Основная идея Гельмгольца была подтверждена в *психофизике*, сформированной работами физиолога Э.Г. Вебера, а позже — работами философа, физика, психолога и физиолога Г. Фехнера. Достижения этих двух исследователей, освященные аппаратом математики, открывали возможность для широкого экспериментирования в физиологии, психологии и эстетике. Психофизики сформулировали *закон пороговых различений* Вебера-Фехнера.

Концепция В. Вундта, бывшего ассистента Гельмгольца, приобрела широкую известность к концу XIX века как “*психологизм*”. Он стал основателем так называемой “*экспериментальной психологии*” — науки, данные для которой извлекаются с помощью интроспекции. В дополнение к самонаблюдениям он разработал специальную систему экспериментальных процедур для получения

объективных данных о психических процессах. В центре экспериментов школы Вундта впервые встал человек, а не подопытное животное.

В психологии Вундта констатируется, что сознание принципиально отличается от всего внешнего и материального и построено по *принципу “сенсорной мозаики”*, складывающейся из различных ощущений.

Опираясь на учения Юнга и Гёте, ученые XIX века значительно продвинулись вперед в вопросах изучения *зрительного восприятия*. Изучение цветоцветовых образов при работе зрения привело к открытию явлений, названных именем чешского психофизиолога Я. Пуркинье. Исследованием “обманов зрения” (зрительных иллюзий) прославился И. Мюллер.

Одним из ключевых при изучении зрительного восприятия был вопрос о природе *восприятия пространства*. Здесь существовали две прямо противоположные по установкам школы. И. Мюллер утверждал, что пространственные схемы как бы изначально (априорно) заданы сознанию. Штейнбух доказывал, что восприятие пространства является результатом работы органов чувств во взаимосвязи с двигательными реакциями и лишено какого-либо априоризма.

Создатель *учения о рефлексах*, наш отечественный физиолог, И.М. Сеченов задолго до западных ученых выдвинул ряд важнейших положений, которые позволяют назвать его предтечей бихевиоризма. Фактически он также разработал программу “*объективной психологии*”, а реализовал этот план его последователь В. М. Бехтерев.

Общая ориентация Сеченова в целом позитивистская, она исчерпывающе ясно характеризует ментальность XIX века, обратного по своим установкам ментальности веку XVII-му. По Сеченову, к исследованию психики следует подходить не сверху, со стороны философии (общее), а снизу, со стороны физиологии (единичное, конкретное); далее — психические акты (особенное) следует объяснять за счет действия *реально* функционирующего мозга, а не *ирреальной* души. От исследования *сознания* ученый предложил перейти к изучению *поведения*, которое внешне объективировано. Основываясь на данных положениях, Сеченов открыл наличие в мозгу центров регуляции активности и первым ввел понятие “*торможение*”.

Представление о рефлексах привело к новому теоретическому подходу и в западной физиологии, сторонники которого считали, что реакция органов чувств на внешние раздражители не отражает ничего, кроме свойств самой нервной системы. Каждому органу чувств они приписывали скрытую в нем “*специфическую энергию*”.

Психология и эстетика. О возможности применения психологического эксперимента в эстетике первым заговорил философ, психолог и педагог **И.-Ф. Гербарт**. В истории психологии он известен прежде всего тем, что ввел понятие *апперцепции* и потенциально перешел к математическому исследованию отношений между психическими факторами.

Реальным основоположником **экспериментальной эстетики** стал **Фехнер**. Он дал начало переходу от *эстетики философской* (“эстетика сверху”) к *эстетике психологической* и экспериментальной (“эстетика снизу”), весьма

примечательному для его века. Он психологически и экспериментально исследовал характеристики и структуру эстетического объекта.

В качестве критериев эстетической оценки (значимости) Фехнер использовал показатели “удовольствия и неудовольствия”. В серии экспериментов он установил ряд “объективных законов эстетического восприятия”, не утративших определенной ценности до сих пор, — они изложены в его работе “Введение в эстетику” (1876).

Фактический материал Фехнер наработал при проверке концепции *золотого сечения как пропорциональной основы эстетической ценности*

А. Цейзинга. . Фехнер пришел к выводу, что это отношение предпочитают те, у кого развит так называемый “хороший вкус”. Следует отметить, что речь у него идет не обо всем искусстве, а скорее об искусстве эпох бытования категории прекрасного и классического стиля. Тем не менее ряд объективных законов эстетического восприятия в его трактовке имеет простую и точную форму.

1. Первый закон касается пограничных условий для вхождения предмета в поле эстетического. Для появления эстетической реакции воспринимаемый объект должен обладать *необходимой интенсивностью формальных признаков* (цвета, формы и т.д.).

Если его трактовать, следует подчеркнуть, что речь идет о наличии в произведениях искусства напряженности, создающей нужную интенсивность формального плана.

2. Второй закон, “закон эстетической градации”, устанавливает соотношение единства и многообразия (“моно-” и “поли-”). Эстетическое впечатление рождается лишь при соблюдении определенной *меры единства и многообразия в структуре объекта*.

Оба эти фактора — предваряющие, а их совокупность образует “прямой эстетический фактор”, но его одного недостаточно.

3. Адекватное восприятие красоты обеспечивает *фактор ассоциативности*.

Совокупность трех факторов вместе (или “прямого эстетического” и “ассоциативного”) запускает эстетическое чувство, ответственное за восприятие и оценку объекта эстетического отношения.

Француз **Е. Верной** эстетическое чувство также связывал с чувством удовольствия. Но он использовал в эстетике ассоциативную психологию для *анализа эстетического впечатления*.

Говоря о формалистической стороне идей Гербарта, отметим, что они были развиты К. Фидлером, а затем — А. Риглем. Фидлер сутью искусства считал формально-композиционную структуру. Таким образом, он развил *идею автономности (герметичности) сферы искусств*.

Его продолжатель **А. Ригль** причиной порождения произведений искусства считал “художественную волю”, а воля — понятие психологическое, и исследуется оно соответствующими методами. В своей “*философии истории искусства*” он ставил задачу дать полную и объективную картину художественной культуры на основе историко-теоретических исследований.

В этом же ряду необходимо упомянуть и **А. Гильдебранда**, исследовавшего формальную структуру произведения искусства в совокупности с проблемой его восприятия, а также — Г. фон Маре и, конечно, **Г. Вёльфлина**, о котором подробнее мы поговорим ниже.

Методология “вчувствования”. **В. Вундт, Т. Липпс, И. Фёлькельт, Р. Фишер** были представителями второго направления **психологической эстетики**. Основным понятием в рамках их подхода было “вчувствование”. Суть метода состояла в исследовании поведения человека, воспринимающего (созерцающего) объект и как бы *проецирующего на этот объект свои ощущения, чувства и переживания*. Выражаясь современным языком, речь шла о “переносе” — об одном из проявлений “лицетворения”.

Т. Липпса интересовал комплекс эмоционально-психологических процессов, посредством которых он осмыслял основу для восприятия и переживания прекрасного. В диалоге человека с объектом он актуализировал три момента для эстетических процессов: восприятие, душевную деятельность и структуру объекта. Если они согласуются, вчувствование позитивно, если нет, то — негативно.

Липпс также типологизировал “вчувствование”, определив четыре типа: *апперцептивное вчувствование, эмпирическое вчувствование, вчувствование настроений, вчувствование и переживание живых существ*. Они различаются по классам объектов: простые геометрические тела, природа, человеческая синестезия — цвета и звуки, жизненное ощущение и переживание “самоценности”.

В наше время его мысли получили развитие в инструментальном плане. У психологов и физиологов зрения особый интерес вызывало зрительное восприятие формы и возникающие психологические реакции: при следовании зрения за линией формы у наблюдателя возникает не только ощущение переживаемой активности, связанной с движением (направленностью, изгибами, переломами) формы, но и соответствующая реакция глазных мышц, фиксируемая приборами.

В эстетическом учении **В. Вундта** в центр интересов попадает *фантазия*. Ученый придавал ей основное значение, поскольку, с одной стороны, это — неотъемлемая часть восприятия, а с другой — основа всех искусств. Фантазия понималась Вундтом как особый *импульс к протеканию всех процессов* в эстетической сфере.

По отношению к искусствам, в которых эстетический хронотоп обнаружил две разновидности доминирования, Вундт различал “фантазию времени” и “фантазию пространства”.

Фантазия пространства базируется на зрении и осязании. Она связана с действительностью вещей, поэтому приближена к объективному. Тем самым она изначально беднее, чем фантазия времени, которая привязана к материи и форме.

Фантазия времени имеет значительно больше возможностей для проявления и выражения субъективной свободы. Она порождается ритмизированным звуком и приближена к человеческим настроениям и аффектам. Музыка, речь и шум — звук вообще легче активизирует эмоции, чем образы зрения.

Таким образом, в эстетическом хронотопе можно наблюдать как бы более материальное и более идеальное, что соответствует нашей иерархии искусств, с их “несущими способностями” и емкостью выражения. Но в целом хронотоп един, как едина и фантазия.

* * *

Английский философ-эволюционист **Г. Спенсер** обратил внимание, что утилитарные объекты из прошлых эпох становятся эстетическими в последующих. Это позволило ему назвать красоту “забытой полезностью”. Идея была в моде и отражена даже у Дж. К. Джерома (“Трое в лодке...”).

Спенсер описал *иерархическую конструкцию эстетического переживания*. Опираясь на психофизиологию, он различил его уровни — от простых ощущений до мышления. Необходимым условием возникновения эстетического переживания на нижнем уровне является легкость восприятия (так, грациозные движения воспринимаются легко). На высших уровнях в работу включаются ассоциации, личные воспоминания, опыт (память). Здесь можно выстроить соответствующие ступени и связать это положение со “ступенями отражения”, что рассматривается нами при обращении к морфологии эстетического поля.

Ученик Спенсера **Г. Аллен** рассматривал искусство как игру. Возникновение эстетического удовольствия он связывал в основном с работой зрения и слуха и склонен был свести эстетическое к одной из разновидностей физиологического удовольствия.

Д. Салли рассматривал искусство как социальное явление. Он, напротив, считал объяснение феноменов искусства задачей *социальной психологии и* критиковал Спенсера за “физиологизм” в трактовке проблем эстетического переживания.

Француз **Т. Рибо** не столько предложил аксиологическую трактовку эстетического, сколько вернулся к ней. Он ввел в эстетику понятие *ценности*.

Вопросы эмоциональной оценки в процессе восприятия затрагивались также и в трудах Д. Рёскина, У. Морриса, К. де Кенси, Г. Земпера, Г. Вёльфлина.

Немецкий психолог **Г. Мюнстерберг** — один из лидеров “функциональной психологии” — принадлежал к школе Вундта, затем по приглашению В. Джемса последние два десятилетия своей жизни руководил лабораторией в Гарварде. Он заложил основы *психотехники* *, которую разрабатывал для диагностики профотбора на предприятиях и на транспорте. Методика Мюнстерберга была основана на тестах (“Психология промышленной производительности”). Она интересна тем, что оказала значительное влияние на *русскую формальную школу*, особенно в 20-е годы XX века.

Перейдя от философского содержания к *форме художественного произведения*, формальная школа, несомненно, значительно расширила представления о ее структуре и процессах ее восприятия. Поиски объективных основ организации эстетически значимой формы нашли продолжение в ряде новаторских работ по теории художественной композиции, о которых мы поговорим ниже. Но игнорирование проблем художественного содержания, при все большем акценте на инструментальных методах, способно было привести, к мето-

дологическому тупику в науке — во-первых, к безответственному использованию достижений науки (что, кстати, вскоре и произошло) — во вторых.

Немецкая формальная школа

Двухтомный труд Г. Земпера, изданный в 1860-1863 годах и вышедший у нас в одготомнике (Практическая эстетика. — М., 1970), и сегодня является одним из наиболее цитируемых источников в теории дизайна и архитектуры. *Практическая эстетика* прямо противопоставлялась здесь эстетике теоретической (умозрительной), то есть гегелевской. Современные *теории предметного мира*, несомненно, родились из этой книги, где архитектура, ремесло (особенно — ДПИ) и нарождающаяся техника анализируются как нечто единое с искусством и его прикладными комплексами.

Немецкая формальная школа начала XX века складывалась на основе воззрений К. Фидлера, Г. Вёльфлина и др. Поскольку идеи Фидлера и Вёльфлина мы рассмотрели, обратимся к суждениям скульптора А. Гильдебранда (1747-1821) о форме, которые весьма повлияли на становление формально-аналитического подхода к искусству. Его популярная книга “Проблема формы в изобразительном искусстве” (1893) имела резонанс в Германии, в Англии и во Франции, многократно переиздавалась. Через 10 лет книга была переведена и на русский язык* (дальнейшие цитаты — из этого издания). Высоко оценил ее Г. Вёльфлин, написавший в предисловии, что это “было похоже на действие освежающего дождя, упавшего на сухую почву”.

Интересно отметить, что Гильдебранд написал свою книгу скорее для внутреннего употребления своего скульптурного цеха (последняя глава его книги — “Скульптура в камне”), но она вышла далеко за пределы этой темы.

Основные положения Гильдебранда можно свести к ряду развернутых тезисов.

1. Первичные представления о восприятии окружающего мира.

Наш опыт познания пластики формы строится на основе совместной работы зрения и осязания. Представление о форме в сознании есть “некоторый вывод, полученный нами из сравнения видов явлений, и в нем необходимое уже отделено от случайного. Таким образом, оно есть не просто восприятие, а переработка восприятий с определенной точки зрения”.

В сложном акте видения мира участвуют *натура* (она понимается им как природа, вторая природа и человек) и *зритель* (созерцатель природы) — с одной стороны. С другой — в акте видения мира участвуют также *пространство и форма*.

Зрение исследует пространство, чтобы человек мог ориентироваться в нём. Визуальное восприятие вписано в окружающий мир. А искусство является лишь частью визуального восприятия. Исследовать зрение в процессах художественного восприятия можно с позиции психофизиологии.

И, действительно, им детально были раскрыты аспекты работы глаз в процессе восприятия художественной формы: неоднородность поля зрения,

бинокулярность зрения, ясность отображения объекта зрительным аппаратом, феномен бокового зрения.

2. Форма и взаимодействие. Представление зрительное и представление двигательное.

Гильдебранд анализирует первичные представления о зрении в статике и в движении, т.е. *разделяет художественное пространство и художественное время.*

В зрительном представлении натура предстает одномоментно: это — статика. Статические зрительные представления основываются на нашем знании о предметах.

В целом зрительные представления не статичны, потому что это — зрительно-двигательные представления, динамические представления. Двигательные представления возникают, поскольку человек перемещается в пространстве, его глаза движутся по форме, это движение формирует другое представление о пространстве (так, вблизи он различает детали). В двигательных представлениях время течёт, и течет оно неравномерно: в глубине время течет “медленно и тягуче”. Таким образом, динамика порождает более сложные двигательные представления.

3. Пространственное представление и его выражение в явлении.

Архитектура есть отношение к пространству, но вместе с тем...

“Архитектуру я понимаю здесь только как построение целостной формы, независимо от языка форм”, — такую целостную форму (“архитектоническое строение”) исследователь видел во взаимосвязи с пространственным характером восприятия человека.

Гильдебранд говорит также о “пространственной ценности”, которую он понимает как “продукт контрастов явления, сводящийся к пространственному представлению”.

4. Плоскостные и глубинные представления.

Процесс взаимоотношения объема и пространства связывался с восприятием: “создание художественных форм есть не что иное, как дальнейшее развитие этой способности восприятия, зачаток которой лежит уже в способности пространственно воспринимать, в способности осязать и видеть. Это двоякое восприятие одного и того же феномена возможно, однако, не только посредством двух разделенных органов: тела, которое осязает, и глаза, который смотрит, но соединено уже в самом глазу”.

Постепенный переход от плоского к глубинному он связывал с наличием разных пространственных искусств, особенно — с рельефом. Интересно, что генетически он прав: всякая новая волна в истории искусства начинается с рельефа, будь то Египет, средневековые или советское искусство.

Разделение видов искусства (различие рисунка, живописи и скульптуры) производится им на основании выделения разных типов зрительных представлений. Живопись использует больше статические зрительные представления, а его любимая скульптура — двигательные представления. Цвет всего лишь условность, подчиненная ясности пространственного выражения.

Чтобы понять форму, нужно осознавать, что пространство — это фон формы. Изменение точек зрения, акценты постановки в художественном пространстве меняют ее восприятие. Воздействие формы объяснялось им в зависимости от группировки ее элементов, величины, взаимодействия с фоном.

5. Восприятие рельефа.

Рельеф располагается между плоскостной живописью и объемной скульптурой, он соединяет плоскость и пространство. Скульптура вбирает в себя закономерности рельефа.

Он показал механизм восприятия глубины и рельефа (вблизи рельефа нет), объяснив формирование впечатлений от глубины и рельефности зависимостью от взаимодействия вертикальных и горизонтальных элементов формы, а также света и тени.

Его понимание важности рельефа очень повлияло на программы и ВХУТЕМАСа, и БАУХАУЗа.

6. Форма как выражение функции.

А. Гильдебранд выступил против положений *практической эстетики* Г. Земпера. Исходный тезис его полемики звучал так: форма есть выражение функции (а также: форма есть функция от материала).

Таким образом, форма трактовалась и как пространственная, и как функциональная ценность, а также — как выражение процесса: “капитал признаков процесса и ясность этих функциональных признаков определит их ценность как носителей чувства жизни, симпатии между человеком и внешним миром”.

* * *

Гильдебранд рассматривает и более сложные вопросы содержания художественного образа (объективность и типичность, соотношение частного и общего). Но в конечном счете главным для него является **отношение к изображенному**, в основе которого — визуальное восприятие художника. Там он и ищет опору на некие единые внеисторические инварианты.

Эстетико-искусствоведческие и психологические представления Г. Вёльфлина

Швейцарец Генрих Вёльфлин выдвигает завершенную систему представлений, которые закладывают основы понятийно-терминологического аппарата современного искусствознания. Вёльфлина нередко относят к представителям “формальной эстетики”, но такое отношение — одно из самых поверхностных в нашей науке. Этот теоретик был универсальным синтезатором тенденций своего времени, а вот уж само его время было насквозь формальным.

В творчестве великих людей прослеживается любопытная закономерность: случается, что первая серьезная работа художника определяет собой всю последующую содержательную линию. Так, например, было у А.П. Чехова с его первой большой пьесой, по мотивам которой поставлен фильм Н.С. Михалкова “Незаконченная пьеса для механического пианино”. Примерно так же обстоит

дело и с книгой Г. Вёльфлина “Пролегомены к психологии архитектуры” (Мюнхен, 1886). Он назвал свой труд *наброском пути* (пролегомены, т.е. эскизы) к исследованию проблем психологии искусства. В работе анализируются психологические основы воздействия архитектуры на человека и уделяется внимание форме, пропорциям, членениям (горизонталь и вертикаль), орнаменту (декор), а также принципу исторического суждения. Аппарат, примененный здесь Вёльфлином, — изначально интегративный: он соединяет положения Канта, Вундта, Фехнера, Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта, Вригта и т.д.

Поскольку это — очень важная работа, рассмотрим основные принципы, изложенные скорее *в нашей трактовке, с применением нашей терминологии*, что весьма серьезно модифицирует их. Мы сгруппировали весь материал в тематические блоки, отражающие логику наших книг и дали им свои подзаголовки.

Эстетический антропоморфизм как исходное в олицетворенности.

Г. Вёльфлин признавал равноправие объекта и субъекта в процессе формирования эстетического впечатления, а также объединенность их *антропоморфным* олицетворением. Он обратил внимание, что антропоморфизм присущ нашему отношению к пространству в целом (“антропоморфное восприятие пространственных структур”). Формы в нашем восприятии *изначально антропоморфны*, олицетворены, в них есть “выражение душевных переживаний”. Человек примеряет мир по отношению к себе и воспринимает иное в терминах строения человеческого тела. Это отражено в языке: описывая нечто целостное, мы всегда “придаем” ему голову и ноги, задаем верх и низ, лицевую и обратную стороны. Вслед за Фёлькельтом Вёльфлин назвал это **символизацией**, хотя сегодня данный термин уже имеет совсем другое наполнение.

С нашей точки зрения, речь здесь идет об антропоморфной олицетворенности как всех эстетических объектов, так и пространства. Если развить основные положения Вёльфлина, можно увидеть, что в акте символизации присутствуют все ярусы, все три основные подсистемы человека (тело, органы чувств, мозг) и их реакции.

Олицетворенность и три уровня эмпатии. Эта первая работа Вёльфлина интересна нам прежде всего потому, что он сразу обращается к понятию “олицетворение” (одушевление, наделение душой). “Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания”. Таким образом, *олицетворение он относит к мифологическому слою сознания*, для современного человека — фактически к подсознательному.

Опираясь на взгляды Вундта, Вёльфлин акцентирует *работу всего тела человека*. Такие *телесные сопереживания* (эмпатия, вчувствование) играют важнейшую роль не только при воздействии на человека произведений искусства, но и при восприятии мира вообще. Говоря о теле (психофизиологический аспект), он затрагивает все уровни психики.

Эстетическое восприятие Г. Вёльфлин сравнивает с сопереживанием, состраданием, в процессе и в результате которого можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства.

Второй важный для нас момент его суждений — целостность эстетической реакции человека, в которой работают все *тело человека* (включая и органы чувств) и его личный *опыт*. Важно также, что книга Вельфлина посвящена архитектуре, по отношению к которой в качестве важного обычно рассматривалось лишь визуальное восприятие. Вельфлин же подчеркивает не только роль *целостной чувственной реакции* (общее чувственное бытие), но и опыта, и *интеллекта* в восприятии архитектуры.

Переводя изложенное в русло наших терминов, можно сказать, что здесь присутствует как *актуальная* трехуровневая реакция (тело, чувства, разум), так и *потенциальный* опыт личности (тоже трехуровневый).

Эстетическая энергетика и эстетическая эмпатия. И.-В. Гёте говорил, что “красивое пространство должно воздействовать, даже если пройти по нему с закрытыми глазами”. Он понимал воздействие произведений искусства как действие *специфической энергетики*, в которую одновременно включены все известные (а может быть, и неизвестные) нам ощущения и чувства.

Вельфлин тоже применил энергетические характеристики: “Крепкие колонны вызывают у нас энергичную реакцию, прилив энергии, при восприятии ширины или тесноты пространства мы, соответственно, ощущаем изменения в дыхании. Нестерпимым является состояние, вызываемое зрелищем нарушенного равновесия и т.д... Очень страшно смотреть на картину удушья — зритель сам начинает испытывать затруднения в дыхании”.

Здесь явно просматривается влияние эмпатической “теории вчувствования”, а также игровой “теории подражания” (чувства и их выражение копируются животными и человеком бессознательно). По Вельфлину, по цепочке “ощущение — нервные окончания — выражение чувств”, любое настроение может быть выражено и телесно-физически, и психически (душевные движения).

Следует добавить, что в целостной эстетической эмпатии участвуют и тело, и органы чувств, и мозг.

Принцип “резонанса — погашения” эстетической энергетики. Вельфлин обращает внимание на *резонансные свойства* произведений искусства, связанные с эстетической энергетикой. При совпадении (чувство подкреплено внешним выражением) возникает резонанс, при расхождении (чувство подавлено выражением) — погашение. Для погружения в объект необходимо войти в определенное эмоциональное состояние, адекватное воспринимаемому произведению. Настройка достигается культурной тренировкой и выработкой способности к эмоциональному “погружению в объект”.

Соотношение в произведении рационального и иррационального начал. Наряду с доминантой чувственного познания в Возрождении и противоположной доминантой интеллекта в раннем рационализме (наличие правил и проявленность числа, которые изгоняют случайность) Г. Вельфлин допускает, что “в конце концов, есть третья возможность”.

Между внешним телесным и эмоциональным пластами могут существовать прямые и канонические взаимоотношения, когда аффект имеет нормированное телесное и формальное выражение. В этом можно убедиться на примере индийской

поэтики — в целом таково все восточное искусство. Но данный вариант не единственный — психическое и физическое могут идти параллельно и не иметь жесткой взаимосвязи. Это предположение в корне изменило “границу всей науки”, на которую опиралось искусствознание того времени.

Кроме указанных двух слоев важен и рассудок: он также принимает участие в формировании эстетического. Вёльфлин делает вывод, что интеллектуальный фактор гарантирует лишь самоопределение объекта. Настоящее произведение искусства иррационально, и для постижения этой иррациональности не обязателен интеллект. Более того, нужно отключиться от рационально-логических, рассудочных представлений, *проникнуться сопереживанием и состраданием*, через которые только и можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства. Это — важное положение, ибо речь в нем идет, по сути, об *эстетической медитации*. Подчеркнем, что данное воззрение Вёльфлина тождественно восточному подходу к искусству, его созданию и восприятию. Он констатировал, что человек, который не в состоянии предаться медитации, не может испытать наслаждения от созерцания произведения искусства, а главное — не сможет его создать.

Мы считаем, что эстетический объект за счет своей энергетики посылает синтетическое сообщение, декодировать которое можно трояко: посредством тела, чувств и рассудка. Эти ярусы неразрывны и взаимосвязаны, ведь они отражают полную морфологию человека. Приоритетной частью “тройки” в одном большом эстетическом цикле попеременно становятся все три варианта: доминирует что-то одно, однако не исключается существование двух других вариантов. Таким образом, Вёльфлин акцентировал лишь один аспект этой, более общей, проблемы. Вариант решения, которое он предложил, не универсален и обусловлен скорее его временем.

Принцип параллелизма (аналогия спектров). Вёльфлин развил идею аналогий Вундта — идею параллелизма различных ощущений (высокие звуки — светлая гамма, низкие — темные цвета и т.п. проявления синестезии). Эта ассоциативная теория формальной эстетики была тогда очень популярна и к тому же принята на вооружение в чисто художественных кругах (синтетическая симфония Скрябина, творчество Чюрлениса). В наше время ее развил Э. Галеев, написав уникальную диссертационную работу и создав массу экспериментальных синтетических установок. Что касается Вёльфлина, то можно утверждать: он видел границы ассоциативности достаточно широко (в пределе — как современные психолингвисты) и развил ее до необходимости взаимодействия психологии и лингвистики с целью “проникновения в язык”.

В центре интересов формальной эстетики, задолго до появления бихевиоризма, выявлялись закономерности связи определенных форм, их параметров и элементов (выступающих в качестве стимулов) с теми или иными эмоциональными отзывами (реакциями). Об этих связях писал Платон, этим подробно интересовались Леонардо, Хоггарт и вся формальная школа психологии, в лабораториях которой было проведено несчетное количество замеров и экспериментов. Эмоциональная оценка художественных произведений в процессе восприятия фигурирует также и в трудах Г. Земпера, Д. Рёскина, У. Морриса, К. де Кенси, к которым Г. Вёльфлин иногда был идейно близок.

Вёльфлин приводит как собственные, так и заимствованные эмоционально-ассоциативные характеристики линий различной формы: **прямая** линия совершенно спокойна; **зигзаг**, который “бряцает и дребезжит, как шум оружия”, ассоциируется с горящим **алым** цветом (“торопливые вздрагивания”, видимо, имеют отношение к огню или вообще к пульсирующей “рваной” энергетике), мягкая **волнистая** линия — с неясным **голубым** цветом: “в мягких, скользящих вниз линиях горы ощущается тихое замирание звука”. То же касается линий как отпечатка определенных техник: линии на деревянной гравюре кажутся “теплыми”, линии на стальной — “холодными” и т.п.

Но если говорить в целом, то аналогии Вёльфлина нередко достаточно широки и свободны, в духе “бесед” И. Гёте: восприятие гармоничной архитектуры (статичное) он сравнил с естественным, гармоничным *поведением* человека (динамическим) и т.п. Он расширял свои характеристики до исторически конкретных культур, говоря “о спокойной простоте античности и противном шуме английской готики”.

Сформированность и сила формы. По Вёльфлину, человек глубоко ощущает и переживает *сформированность и бесформенность* — креативно положительный или отрицательный эффект, с точки зрения оценивающего. Здесь речь идет о мере порядка и хаоса — о понятиях, постоянно применяющихся в теории пространственной композиции, но только ракурс этой пары взят более специфический.

Далее следует такое понятие, как “**сила формы**”: это — некая “воля”, удерживающая элементы формы вместе (воля есть проявление всеоживленности материи), не дающая форме разрушиться. “Сила формы” для построенных пространственных объектов выражается как в ее *противодействии тяжести*, преодолении косной тяжести материала, так и в создании *ощущения* жизни. Каждый материал требует своей формы, а красота формы выражается в необходимой органичности жизни.

Можно трактовать силу формы как собирательную “центростремительность” Порядка, в отличие от “центробежности” Хаоса. Это — ракурс древнейшей пары “Космос — Хаос”.

Зафиксируем данное положение в дуальном виде:

Порядок (Космос)	“центростремительность” — сила формы со знаком “плюс”
Хаос	“центробежность” — сила формы со знаком “минус”

Уравновешенность и отклонения от нее. Вёльфлин исходил из очень широкого антропоморфного понимания олицетворенности и считал, что *человек воспринимает и оценивает форму, опираясь на процессы, протекающие в его теле*. Исходя из этого, он демонстрировал свое понимание **должного содержания** впечатления от произведения искусства: *уравновешенная, гармоничная, форма, как и гармоничное поведение человека, не вызывает напряжения (ощущение естественности формы есть ее обязательное условие)*;

чрезмерная тяжесть в восприятии формы сравнима с болезнью, переотягощение формы приводит человека к угнетенному и подавленному состоянию, чувству усталости (*уменьшением жизненной силы*). Ясно, что должное состоит в достижении естественности и гармоничности, а отклонения от естественного равновесия ее нарушают. На этой достаточно простой идее построена не одна эстетическая теория, например Ш. Лало, М.Ф. Овсянникова.

С особенностями восприятия человека и строением его тела Вёльфлин связывает и свои рассуждения о пропорциях, симметрии и т. п., постоянно обращаясь в своей работе к положениям Вундта, Фехнера, Канта, а также Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта.

С другой стороны, Вёльфлин опирается на идею единства субъекта и объекта, а потому учитывает также материал с его свойствами. Гармония формы для него, как и для Аристотеля, и для Гёте, есть выявление и завершение качества, априори присущего материалу. Так возникает *понятие совершенной формы*.

Однако Вёльфлин высказывает взгляды, совпадающие скорее с менталитетом его времени, от понятия гармонии Гёте очень далекие. В менталитете низменного преобладает антиинтеллектуальность — вот почему Вёльфлин отмечает, что настоящему произведению искусства присущи иррациональность и случайность, а не строгие правила и очевидные числовые закономерности. Эпоха противится идее детерминизма мира, поэтому воспекает случайность.

Зафиксируем высказанные здесь положения в том же, дуальном, виде.

Должное содержание впечатления — здоровая, уравновешенная, гармоничная, ненапряженная, естественная форма. Стоит заметить, что такого рода отношение (ненапряженного, естественного, гармоничного, совершенного) существует в истории исключительно в середине циклов, в периоды доминирования категории прекрасного и классического стиля.

Недолжное содержание впечатления — *чрезмерная тяжесть* (отягощение) в восприятии формы, ассоциации болезни, угнетенности, подавленности, усталости (*уменьшение жизненной силы*).

Если перевести результат воздействия формы в одну энергохарактеристику (по мере человека), то можно сделать вывод: в первом случае ощущается норма энергии, а во втором — ее нехватка.

Внутренние и внешние законы формы. Процедура “оформления воли”, заключенной в материале, преодолевает, например, в архитектуре силу тяжести и дает человеку ощутить “ритмические волны” (ритм вообще). На основе *эстетического антропоморфного энергетизма* Г. Вёльфлин трактует восприятие человека через строение его тела (пропорции, симметрия) и поведение (гармоничная архитектура идентична естественному поведению человека). Он связывает с этим свои рассуждения о гармонии, пропорциях, симметрии и регулярности (четыре внутренних момента — условия существования формы). Наличие у человека постоянных метрических ритмов приводит к *свойству регулярности* во всякой художественной форме, что обуславливает легкость ее восприятия. Дает он также и два внешних закона формы (для архитектурного объекта): это — упоминавшиеся регулярность, симметрия, пропорциональность

и гармония, а также ограниченность пространства и “мера, соответствующая живости нашего воображения” (по сути, речь идет о мере человека).

Взгляды Г. Вельфлина близки теориям К. Фидлера (вскрытие формальной структуры произведений) и А. Ригля, которые рассматривали искусство как совокупность формально-композиционных структур. В первых работах Вельфлин ближе к идеям Фидлера (*статика*), а в классический период он выполняет задачу, поставленную А. Риглем в его “Философии истории искусства”: соединить теорию и историю (*динамика*) художественной культуры. Кстати, эта задача до сих пор искусствоведением не решена и заново поставлена здесь нами.

Эволюция видения. Проблеме восприятия и оценки произведения искусства посвящена небольшая работа Г. Вельфлина “Истолкование искусства”. Осознавая, что вскрытие формальной структуры произведений есть лишь один из возможных ракурсов проблемы художественной формы, Вельфлин специально акцентировал роль воспринимающего субъекта и связанную с этим проблему **видения**.

Он считал, что “в каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание”. Вельфлин трактовал видение генетически: оно видоизменяется исторически и преемственно: “ничто не возникает без связи с предшествующим и все служит подготовкой для последующего”.

Кроме того, говоря современным языком, он мыслил контекстуально и усматривал специфику видения в зависимости от типа культуры: чтобы увидеть “действительную форму”, необходимо освоить тот *тип видения*, в котором она создавалась, но это, скорее, вопрос герменевтический. Процесс восприятия не только физиологический (недостаточно иметь глаза и видеть) — он еще и социально-культурный, обусловленный исторически конкретным временем, местом и культурой. Форма произведения искусства, конечно, “говорит сама за себя”, и “для того, чтобы понять японский рисунок, нам не нужно учиться японскому языку”, однако, чтобы понять “действительную форму”, надо учиться **японскому видению**. Обращаясь к проблеме историко-эстетического воспитания, Вельфлин говорит о необходимости целенаправленного формирования культуры восприятия, прививающей навык “истолкования памятника искусства в смысле управления глазом зрителя” в предельно широком контексте.

В одном пункте нам придется с Вельфлином не согласиться: чтобы понять “действительную форму” восточного искусства, недостаточно научиться японскому или иному “видению”, придется принять куда более сложные правила игры — ментальные. А коллективный менталитет Востока прямо противоположен индивидуалистическому менталитету Запада. Между зрителем и художником на Востоке устанавливаются более сложные взаимоотношения, чем в европейском искусстве: для художника итоговая форма художественного выражения является всего лишь фиксацией *понятой сути* вещи, пейзажа и т.д.; эта суть многослойна и концептуально окрашена восточным менталитетом. Зритель воспринимает не столько форму произведения, сколько то, что же именно понял художник в своем медитативном погружении в изображенный пейзаж, что за суть и сколько в ней ярусов и всеобщих значений. Сам художник выступает как бы в качестве посредника и примешивать к этой медитативной трансляции свои настроения и

т.п. не имеет права, да его и не поймут, ибо читают в этом тексте совсем другое. Здесь иное представление и о выражаемом, и о совершенстве выражения. Кстати, именно поэтому Запад воспринимает разве что японское искусство Нового времени (Хокусай и т.п.), поскольку именно в Японии победила партия Запада и ее менталитет сильно модифицировался в эту сторону. А из классических китайских и прочих искусств Запад всегда предпочитал декоративные произведения (китайский фарфор, вазы, ковры) или мотивы, например крупные экзотические цветы. Таким образом, Восток для Запада массово существовал только в качестве обоев, вееров или ширм — особенно во времена Вёльфлина.

Формирование матричного научного аппарата. В своей книге “Основные понятия истории искусств” Г. Вёльфлин поставил и предложил способы решения целого ряда важнейших проблем искусствознания в русле, которое было намечено им ранее.

Он обозначил *три стилевые фазы*: архаику, классицизм, барокко — и жестко придерживался *троичного деления цикла*. Как циклиста, его прекрасно характеризует цитата: “Излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры”. Он считал наиболее важным в историческом анализе искусства *анализ видения эпохи* в сравнении с деятельностью отдельных мастеров. Свой вариант *эволюции видения* Вёльфлин рассматривал на материале Нового времени, редко переходя границы раннего Возрождения в приводимых примерах.

Вёльфлин осознавал, что “объективного видения” не существует и что манера изображения у того или иного художника, композиционная “связь отдельных частей и целого”, применяемые им линии, краски, освещение и т.д. исторически обусловлены, стиль и манера носят внешний по отношению к художнику характер (“наряду с индивидуальным стилем существует *стиль школы, страны, племени*”; “различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером”). В результате он пришел к иерархической тройке: *индивидуальный стиль, стиль народа, стиль эпохи* (темперамент, национальный характер, дух времени). По Вёльфлину, “объяснить стиль значит не больше, как связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса”. Эту точку зрения мы полностью разделяем — сто лет спустя она актуальна как никогда. Мысли Вёльфлина о стиле, чеканные, афористичные, отражают набор понятий его времени и не выходят за тот перечень, который приведен А.Ф. Лосевым при разборе определений стиля.

Важнейшей темой исследования Вёльфлин считал “способ изображения как таковой”, “связывание формы с духом” — формы с содержанием. “В истории стиля, — пишет он, — можно открыть некий нижний слой понятий, т.е. понятия, относящиеся к изображению как таковому, и можно дать историю развития западного видения, для которой различие индивидуальных и национальных характеров не имеет большого значения”. Он настаивает, что решающими являются “*разные оптические схемы*”, смена которых и приводит к изменениям в стиле. В этом направлении пошли все его последователи.

В качестве инструментария для исследования закономерностей “объективного видения” Вёльфлин предложил набор из пяти пар, которые он назвал “наибольшими формами изображения”. Они отражают на каждом конкретном историческом цикле идею развития видения (от первого — ко второму). Это:

- 1) развитие от линейного к живописному;
- 2) развитие от плоскостного к глубинному;
- 3) развитие от замкнутой к открытой форме;
- 4) развитие от множественности к единству;
- 5) развитие от ясности к неясности (абсолютная и относительная ясность предметной сферы).

Все пары Вельфлина подчинены единой схеме: от психологически более простых типов художественная форма движется в своем развитии к более сложным. Форма субординации следует за формой координации, глубинное представление возникает после плоскостного, от “изображения изолированных предметов искусство со временем поднимается по все более сложным ступеням обобщенного зрения, и формы воздействия переходят от пластически осязательных мотивов к живописно-неуловимым и т.д.”

Его анализ относится к *пространственным искусствам*, а сама его книга построена на матричном принципе: он последовательно анализирует представленные индикационные пары именно по отношению к набору пространственных искусств:

Рисунок	Живопись	Пластика	Архитектура	Виды искусства	
				Пары-индикаторы	
				Линейность и живописность	
				Плоскость и глубина	
				Замкнутая форма и открытая форма	
				Множественность и единство	
				Ясность и неясность	

Рис. 41. Основная матрица исследовательского метода Г. Вёльфлина.

В силу уникальных исторических обстоятельств формирования взглядов Вёльфлина (завершение цикла наиболее интенсивных исследований в области содержательного, выразительного и формального анализа искусства) в его творчестве подводятся итоги не только XIX веку — он во многом ставит точку в этом направлении, закрывая тем самым линию Нового времени. Столетие спустя искусствоведы не только не достроили его матрицу до полноты (хотя очевидно, что индикаторов может быть больше), но и не расширили понятийного набора Г.

Вёльфлина. Мы попытались это проделать в “Экзистенциальной системогенетике”.

Мысли Вёльфлина в советское время, когда первоисточники были практически недоступны, были успешно расхищены, и не по цитатам, а так, контекстуально и без упоминания авторства. Конечно, они растворились в самой субстанции психологии искусства и во многом олицетворяют ее, однако по прошествии времени их нужно попытаться понять заново во всей полноте.

Мы пробуем детально развернуть их в сопоставлении с более поздними теориями эстетики, искусствознания и композиции в искусстве. Для нас Г. Вёльфлин, как и его русский современник и собрат по цеху Ф.И. Шмит, является одним из первых системогенетиков в близкой нам тематической области. Но это уже другой ракурс проблемы.

* * *

Последняя фаза Нового времени прослеживается в эстетике через линию Г. Гегеля (содержательно-динамическая эстетика) — к формальной школе (А. Гильдебранд, Г. Вёльфлин и др.). Окончание цикла Нового времени демонстрирует расцвет методов конкретно-формального анализа и критики эстетических произведений с оглядками в сторону искусствознания, но вовсе не эстетики. Единичное поглощает и заменяет собой и особенное, и общее.



Рис. 42. Доминанта третьего этапа развития эстетической науки.

МЕНТАЛЬНЫЙ ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Тенденции синтеза эстетического, искусствоведческого, психологического и композиционно-теоретического знания, берущие свое начало в Новом времени, значительно усложнились и явно усилились в XX веке. В развитии философской и эстетической мысли наблюдалась тенденция к междисциплинарности и активному взаимодействию не только с искусствоведением и психологией, но и с новыми науками, платформами и подходами, возникшими в XX веке (семиотикой, кибернетикой, теорией информации и т.д.). Но в этом процессе главным было не столько продолжение, сколько коренное изменение концептуального характера синтеза — в XX веке качественно изменился менталитет. Трехвековой цикл Нового времени завершился — и его высшими достижениями, например работами Винкельмана и Вельфлина, мы пользуемся по сей день как классикой.

XX век достаточно резко отличается от своих предшественников прежде всего интенсивностью: это — век многих социальных экспериментов, революций, двух мировых и неисчислимого множества локальных войн, век бурного развития промышленности на базе научно-технического прогресса, век интенсивного роста городов и оскудения деревень. Доминирование Запада, претендовавшего на мировую гегемонию, к концу века стало практически очевидным. Этот сложный век окончательно узаконил глобальное неравенство, резко поделив мир на богатые и бедные страны.

С позиции пассионарности, менталитет XX-го века можно назвать западным, к нему мы без сомнений относим и технократическую советскую его ветку вкуче с “лагерем социализма”. Он превосходно отразился в западной философии, основой которой стали два ведущих направления: американизированный *прагматизм* и европейский *экзистенциализм*. Прагматизм (инструментальный рационализм) просуществовал в двух формах: в американской, *индивидуалистической* (“Я-прагматизм”), и советской, *коллективной* (тоталитаризм, или “Мы-прагматизм”). Он продемонстрировал свою беспримерную историческую агрессивность и на примере прочих тоталитарных режимов, оказавшихся менее устойчивыми в исторической конкуренции. К концу века внезапно для многих советский коллективный прагматизм перекрасился в американско-индивидуалистическую форму, хотя на самом деле произошла обычная модернизация без потери сути тоталитаризма, о которой мы только что говорили.

Отсюда — три главных направления, определивших пути развития менталитета и культуры: две контрастные разновидности прагматизма (Я и Мы) и экзистенциализм. Что касается основных фазовых тенденций века, то можно считать: они не только сохранились, но и стали еще более отчетливыми. Век довольно точно делится на три качественно разные трети, но, повторим, началом **ментального** века является не 1901, а 1920 год, так что этот ментальный век еще далек от завершения — он завершится только через два десятилетия, в 2020 году.

Идеологический ментальный переход

Напомним, что мы акцентировали две принципиально разные разновидности знаний: знания-идеи (Истина) и знания о деятельности (Польза). Например, Г. Гадамер обозначил их в названии своей работы как “Истина и Метод”.

Характеризуя XX век кратко, можно констатировать, что это — принципиальный переход от объективности и статики к субъектности и динамике (релятивизм, экзистенциальность, главенство категории “поведение”), от внешне ориентированного “позитивизма” — к антропно ориентированному “целевому” прагматизму, проективизму, принципу деятельности, управляемости (кибернетика, синергетика) и т.п. Оба типа знания — в наличии: экзистенциализм и позитивизм удерживают знания-истины, остальное знание стремится к нормативности.

Новое время мы называли инструментальным рационализмом натурального типа. Но инструментализм становится в еще большей степени всеобщим поветрием в науке XX века, только это — инструментальный рационализм неестественного, искусственного. Возникла искусственно-техническая картина мира — были поставлены задачи очистить и технически измерить. Так проявил себя новый позитивизм, объективизм которого строился на техносе. На фоне прямой ангажированности советской и гитлеровской науки представители позитивного направления всячески отстаивали идею идеологически “нейтральной” эстетической теории. Сомнения в отношении того, возможно ли это сделать, не покидают эстетиков и по сей день.

XX век — это век прагматизма, частью которого стал проективизм. Однако и линия позитивной науки в нем достаточно сильна, хотя здесь проступает уже совсем иной по масштабу позитивизм: А.А. Богданов отличается от натурального позитивиста О. Конта прежде всего принципиальной установкой — *управлять*, а не только познавать. Таким образом, и новый позитивизм приобретает очевидную *орудийную направленность*. Линии чистого знания и знания о деятельности смыкаются. И все же они живут в двух отдельных мирах. Обозначим их как экзистенциализм и прагматизм, хотя бы условно. Метаморфозы научного познания здесь тоже поразительно интересны: наука все чаще применяется как идеология.

Конкурентом экзистенциализма является *рациональный гносеологизм* науки. Именно такой вид приобрела советская эстетика первой трети века и до, и особенно после превращения искусств в особое “министерство инженерии человеческих душ”, состоящее из “творческих союзов”. Гносеологизм поначалу носил широкий социологический характер, но единственно верное учение сталинского марксизма никаких иных трактовок социологии не предполагало — и всякий иной социологизм был назван “вульгарным”, а “эстетика” стала ненужной в принципе: ее заменили литературная поэтика и метод “соцреализма”. Однако та же ситуация наблюдалась и в XVII веке: нормативная поэтика классицизма Буало и нормативная поэтика советского или гитлеровского неоклассицизма есть одно и то же — в тенденции. Тоталитарной эпохе нужна была доктрина, доведенная до символа, — и она предстала в вариантах в Новейшем времени: “Краткий курс ВКПб” — у нас и “Майн кампф” — в гитлеровской Германии. Так что Гегель был прав: мы увидели новое символическое искусство, осененное звездами и свастиками.

Объективизм как черта века. Болезнь объективизма, присущая всему менталитету XX века, можно объяснить сменой глобального доминирования. Особая субъективистская культура, присущая XIX веку, сменилась в XX веке культурой объективистского толка. Доминанта эмпириомонизма, рационализма и социологизма на первых порах переродилась в аналитический, по сути, модернизм первой трети века и последующий *сайентизм* 60-х. Завершилась история века противоположной тенденцией субъективизма — *постмодернизмом*. Но и он пронизан своеобразным объективизмом, хоть и зеркально отраженным.

К исследованию феномена художественного произведения в начале и середине века привлекались достаточно сложные, но исключительно объективистские теории и методы: и экспериментальная психология, и структурализм, и семиотика, и кибернетика, и целый веер культурологических и позитивистских подходов. Со временем все они обнаруживали свою ограниченность, а самое главное — неспецифичность для искусства.

Линия экзистенциальности. Экзистенциальную линию обнаружить в эстетике первой трети века несложно, она может быть названа эстетической (художественной) *герменевтикой*. Идеологически она начинается с М. Хайдеггера, Г. Гадамера, М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева: эстетические идеи этих мыслителей в первой трети века складываются параллельно и независимо друг от друга. Они имеют общую платформу, однако платформа живет во множестве линий и авторов. *Объединяет их то, что экзистенция здесь имеет макромасштаб*.

Такова, например, французская линия Ж-П. Сартра и А. Камю, дополненная эстетикой театра абсурда, которая главенствовала в начале второго этапа XX века. Она плавно перешла в эстетику итальянского неореализма, а любимым писателем мира стал Э. Хемингуэй. Примечательно, что очень похожая линия романтического типа родилась и у нас. Середина века — возврат эстетики и искусствознания в советском варианте философии. *Экзистенция здесь осознает себя социально* — как ценность и деятельность, а анализируется не герменевтически, а функционально и системно. Этот синтез ряда платформ не только переосмыслил “все западное”, как сегодня считают многие, но имел и свои достижения. Суть в том, что практически к середине века западная философия и эстетика перешли на уровень ниже — на тот же системный уровень анализа, а советская по установкам философия “задержалась” на философском уровне. Она робко заступила за догматический сталинский марксизм и с удивлением обнаружила, что ничего особенного не произошло, хотя на нее и прикрикнули сверху. За очень короткий срок она адаптировала и интерпретировала весь запрещенный ранее опыт, нередко в форме мимикрии и без упоминания первоисточников. Идеи размножаются по своим законам, поэтому к началу 80-х отличий между западной и советской эстетикой уже не было — и та, и другая “скатились к мелким темам” и оперировали герменевтикой с человеческим измерением. На самом деле произошла естественная смена ментального масштаба.

Завершением обозначенной линии становится философия “жизненного мира” или “обыденности”, по своим установкам вполне чеховская. Намечена она еще у Шюца, а переход к ее доминированию обозначили посмодернисты. У них сама философия была эстетикой и искусством одновременно в силу эссеизма и романной

формы изложения (как, например, у Ж. Делёза и У. Эко). Внутри этого этапа мы все еще находимся, и здесь актуальна уже не столько теоретическая эстетика, сколько критика.

Экзистенция осознается здесь как антропная.

Логика развития линии экзистенциальности подчиняется закону трех масштабов (трех уровней):

макромасштаб — онтологическая и прочие предельные философские герменевтики; гносеологизм науки первого этапа (1920-1953);

мезомасштаб — теоретическая эстетика, калокагатия, аксиология, теория деятельности, языка, семиотика, функционализм, коммуникативные тенденции второго этапа (1953-1986);

микромасштаб — современные тенденции постмодерна и прикладной характер эстетической науки в целом (1986-2020).

Линия прагматизма. Для настоящего прагматизма все проблемы позитивизма — это вообще не вопросы. Его лозунг: истинно и морально все, что соответствует избранным целям и способствует их достижению. Мир изнутри меня и понятый посредством целей — это новый способ его “выворачивания”.

Мировоззренческий переход к прагматизму, наиболее открыто сформулированный в начале XX века Д. Дьюи, означал принципиальный отказ от натурального подхода Нового времени. На смену внешней детерминации пришла ориентация на достижение внутренних целей. Эстетика Дьюи составляет немаловажную часть его общего учения.

Детализацией данной тенденции стали проективизм и его инструментальные порождения в виде конструктивизма, жизнестроения, программного, проектного, планового и других подходов. Цели человека — исходный пункт западного прагматизма. Цели человечества — исходный идеологический пункт тоталитарных вариантов этого течения. Их пересечение в начале ментального века только на поверхности противоречиво: это — единая линия, и тот же Дьюи доказал это своей поистине государственной деятельностью и в СССР, и в США. Ученые, как и художники, не выдумывают новых подходов, они только отображают то, что есть в менталитете как созревшее для воплощения.

При всей парадоксальности данного утверждения индивидуалистический прагматизм Д. Дьюи и коллективистский прагматизм советского типа, сформулированный, например, А.К. Гастевым и конструктивистами, — одно и то же историческое явление. Грубый общественный проектный прагматизм Сталина, Гитлера, Муссолини и японской империи постепенно трансформируется в менее заметный, но не менее действенный проективизм американцев и НАТО эпохи холодной войны. К этому времени немного трансформировался и советский проективизм классического периода, благодаря которому СССР выходит в космос и долго удерживает стратегический ракетно-ядерный паритет. В политике прагматизм существовал всегда (это без обиняков утверждал еще Н. Маккиавелли), но в XX веке поражают его масштабы и полная неприкрытость: теперь все прагматики.

Важно отметить, что прагматический проективизм принципиально строится на волюнтаризме, поэтому волевая рука товарища Сталина или пресловутый “волюнтаризм” Никиты Сергеевича — единственно возможный вариант управления процессами в прагматическом мировоззрении. Им нужна была управляемость любой ценой, но своей рукой. Поэтому весь комплекс гуманитарных и общественных наук либо вгонялся в упрощенные догматические схемы, либо превращался в наборы практичных инструментов власти. Теория Л.С. Выготского о семиотическом управлении поведением людей была еще наукой, а последующая “теория деятельности” его учеников уже шла прямо в русле целей партии, иначе ее бы не было.

Управляемость. Деятельность Пролеткульта 20-х годов строилась на основе тектологических идей А.А. Богданова и его работ по общественному сознанию. Его *эмпириомонизм* был философским проявлением линии прагматизма, но направлен он был в несколько иную сторону. Идеей номер один стала управляемость, которую Богданов рассматривал применительно ко всем формам движения материи. Тем самым в постановке вопроса он опередил и кибернетику, и синергетику.

Идеал научного управления обществом так и остался утопией Просвещения, и виной тому прагматизм. В СССР писали лозунги: “Нам нельзя ждать милостей от природы”. “Нам нельзя ждать милостей от покупателя, им надо управлять” — смысл сказанного Дж. Гелбрейтом по другую сторону океана. Гелбрейт построил машину управления спросом, которая очень скоро стала пониматься предельно расширительно.

Была бы машина — а шаг до фашизма найдется кому сделать, и этот шаг был сделан в Германии, Италии и Японии. “Миф мегамшины” заработал на полную мощность. Оформление идеологических претензий этих систем было еще и конкуренцией имиджей, а тут без эстетики не обойтись. Сталинский стиль или стиль Третьего Рейха — это стили, объединявшие огромные массы людей посредством символов и имиджей. И френч Мао, в который он нарядил всех китайцев, — из того же гардероба единого “стиля униформ” первой трети века. Характерно, что даже Д. Неру носил индийский вариант такой униформы.

Подобные мировоззренческие установки весьма сильно повлияли на эстетическую теорию XX века.

Суть линии прагматизма-эмпириомонизма тоже подчиняется закону трех масштабов (трех уровней организации общества):

макромасштаб — поиск *философских* оснований прагматизма первого этапа, от Ч. Пирса до Д. Дьюи, от А.А. Богданова до “жизнестроения”; деятельностьная рефлексия менеджеров-практиков (например, Р. Тейлора), превращающаяся в массовые технологии НОТ (например, у А.К. Гастева); тенденции *государственного прагматизма* огромных социальных образований (1920-1953);

мезомасштаб — теоретическая разработка прагматической *теории* деятельности — технологизация деятельности любого рода; функционализм, структурализм, менеджмент и маркетинг, теория коммуникаций и прочие тенденции второго этапа (1953-1986);

микромасштаб — современные тенденции *прикладного прагматизма*; в центре которых — личный успех (1986-2020).

Например, начало ментального XX века — этап, на котором в эстетике исследовались всеобщие и общенаучные динамические закономерности, — это время наиболее передовых эстетических школ именно в России. И, хотя полученные здесь знания полностью никогда не были применены, в методологическом отношении именно они задали основное направление развитию мировой эстетической мысли в ее эстетико-социологической ипостаси. Таковы макромасштабные социально-генетическая теории П.А. Сорокина и Н.Д. Кондратьева, циклическая история искусства Ф.И. Шмита, социологическая теория искусства Ф.М. Фриче и такая же поэтика Б.И. Арватова. Вся практика русского авангарда и пионеров нашего дизайна этого периода признана во всем мире, а она по исходным установкам прагматическая, хоть и приобретает фантастически-экзистенциальную претензию в “жизнестроении”.

А что же Запад? Все аналогично.

Итогом эстетического анализа прагматического типа стали **нормы** деятельности, а не внешние детерминанты и внутренние законы развития общества и искусства, на что претендовали деятели науки Нового времени. Эстетика не может оставаться “наукой для науки” в условиях заказного характера исследований и их практической направленности. Так с неизбежностью родился западный коммерческий дизайн — кто мог представить, что эстетическая наука станет служанкой практики? Но это случилось очень быстро — мечта Земпера о практической эстетике воплотилась в потоки массовой продукции. С тех пор мусор на планете Земля все больше становится цветным.

Таким образом, начало ментального цикла XX века — это перекрестье линий экзистенциализма и прагматизма, от эстетики далеких. На этом фоне выгодно отличалась эстетика Б. Кроче, которую он однажды изложил буквально на нескольких страницах, а полемика вокруг нее продолжалась полвека. Все проблемы эстетики, освещенные Кроче, получили развитие в науке XX века. И, хоть его называли интуитивистом, он продолжил в XX веке синтез линий Канта и Гегеля.

Эстетика середины века.

Результатом образовавшейся в первой трети века методологической ситуации стало неправомерное использование понятий, категорий и инструментария философии непосредственно для анализа искусства в целом, его ярусов и ячеек, его отдельных произведений. В методологии науки такие ситуации носят название “разрыва”, а способ использования более общих и абстрактных понятий для более низких уровней — неправомерным “растяжением” этих понятий.

Интересы исследователей переместились с проблематики общего (эстетика как философская наука) на проблематику особенного (искусствознание) и даже единичного (анализ конкретного произведения), но аппарат оставался неадекватно всеобщим. Это общее положение дел особенно видно на начальном этапе: стилистически оно выразилось в жесткости и какой-то неестественной картонности языка большинства первых текстов.

Возрождение эстетики наступило у нас в конце 50-х. Наша наука все еще лежала “под плитой идеологии”, но учебники и теоретические работы данного периода отличаются отчетливостью хотя бы в постановке вопроса. Кстати, все вопросы, поставленные в период дискуссий конца 50-х, не были удовлетворительно разрешены тогда и по большей части не решены по сей день.

Шестидесятники исследовали *собственно эстетику*. В основном они интересовались понятием “эстетического” и отличием его специфики от многого другого. Различение привело к модусам, прежде всего — к эстетическим категориям. Это — интересный аспект: гносеологизм своим монизмом уничтожал всякое разнообразие (истина абсолютна и не модифицируется), а сдвигка к разнообразию так или иначе вела к таксономии (классиологии). Отсюда последовало определение типов, самых крупных — на первом этапе, затем — модусов эстетического последующих уровней. Так возникало логическое разнообразие, которое первоначально трактовалось как аксиологическое.

В традициях гегелевской эстетики пробивает себе дорогу и динамический аспект системы категорий и стилей. Интересную серию работ данного направления выпустил в Минском госуниверситете Н.И. Крюковский, но это уже — в 70-е годы.

В тот же период были сделаны вполне фундаментальные обзоры как истории эстетики, так и современной западной эстетики. Их издание, растянувшееся на четверть века (последние тома “Истории эстетической мысли” выходили в 90-е, серия так и не была завершена), показало, насколько огромным оказался пласт эстетического знания.

Проблематика коммуникации. Одним из актуальнейших была проблема коммуникации и всего, что с ней связано. В 60-е годы менталитет был связан с проявлением гомеостатики, а хронотопически — с настоящим и нормой (здесь и сейчас). Проблема коммуникации и общения лежит именно в настоящем и предполагает норму. Коммуникацию можно рассматривать феноменологически — как непосредственную данность. Это лишает ее возможности представить настоящее в виде синтеза будущего и прошлого. Между тем многоуровневое ментальное содержание, выраженное посредством знака-образа и закодированное в структуре формы (аспект формальной композиции), позволяет это сделать.

Появление СМК коренным образом меняет культуру и все, что ее отображает, в том числе и эстетику. Здесь — те же три этапа. Во всех трех случаях речь идет не столько о *способах коммуникации*, сколько о способах ее осмысления. Это — три научные парадигмы, соответствующие трем этапам развития коммуникаций в XX веке.

Первый этап — понимание оснований коммуникации на уровне философии. Прежде всего решались проблемы семиотики (Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, Р. Барт, Ю.М. Лотман и др.), языка (В. Гумбольдт, Л. Витгенштейн, М. Хайдеггер), его структуры (К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко), символа (Л.С. Выготский, Э. Кассирер), значения и смысла (А.Н. Леонтьев и др.) — они всеобщие и социальные.

Средний этап — ценность (Л.Н. Столович), функционирование искусства в культуре как канала коммуникации (И.Л. Савранский), эстетическая информация (А. Моль), искусство как общение (А.А. Леонтьев), жизнь художественного сознания и формы искусства (Г.Д. Гачев), эстетическое отношение (Н.И. Крюковский), процесс эстетического отражения (Л.А. Зеленев), искусство как процесс (М.Е. Марков), устройство произведения искусства как носителя эстетической коммуникации (Г.Х. Раппопорт) и т.п. Взаимоотношения эстетики и искусствознания вылились в особое направление (А.Я. Зись, Г.Н. Пospelов), о котором мы поговорим ниже. В плане постановки вопросов в искусствознании достойна упоминания работа М.С. Кагана “Морфология искусства” и работа В.Ф. Еремеева “Границы искусства”.

Появился ряд интересных тематически пересекающихся работ, обращенных к категории процесса, присущей и *общению с искусством*, и параллельной линии *функционализма*. Дальнейшая развертка этого пласта шла активно, но уже с ориентацией на вопросы, более локальные.

Перекрестье линий. Говоря о самом плодотворном для нашей темы периоде 60-70-х, отметим: в нем есть все характерные для мировой науки линии развития. Например, *аксиологическая и деятельностная*, известная сегодня из работ Ю. Хабермаса *четверка типов* имела “отображение” в теории деятельности М.С. Кагана. Незадолго до этого Каган аналогичным образом транслировал в контекст советского марксизма эстетику И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля и даже Ф.В. Шеллинга (“идеальное и реальное”). Освященная властью, его эстетико-деятельностная конструкция пока остается полузабытым каноном, на который, по крайней мере, все еще оглядываются в нашей литературе.

Сегодня издается множество материалов из прошлого науки, с которыми мы раньше не соприкасались. Так, своеобразно выглядит в ряде интерпретаций американская философия искусства середины XX века, с которой мы смогли познакомиться совсем недавно. Но в направлениях исследования она не открыла нам ничего нового. Новым стали лишь позиции, с которых искусство анализировалось, однако и они являются продолжением линий философии XX века. Для нашего поколения они лишь дополняют отсутствовавшие фрагменты картины развития науки, а для современных студентов они нередко заменяют ее. Это и понятно: кто же станет сейчас переиздавать работы начала века и советских времен в целом? Дискуссии отшумели, а на самом деле они все еще — впереди, поскольку “недоговоренное порождает трансляцию во времени”.

Последний этап века XX-го — тенденция, проявившаяся в момент расцвета постмодернизма: “науки” в эстетике системного типа становится все меньше и меньше, а практические и интерпретационные — все больше и больше. Так, например, теоретиков интересуют личные смыслы (Д.А. Леонтьев), восприятие произведения человеком как совокупности личных смыслов и т.д., что полностью совпадает с популярной в современной социологии линией “обыденности” (В.П. Козырьков).

Мы явно движемся к финишу ментального цикла, хотя немного времени еще есть.

Саморефлексия.

Если автор так хорошо понимает, что прошлое нужно оставлять прошлому, то встает вопрос: какова его позиция, какова его эстетика? Ответ следующий: в духе

времени. И философия, и теория эстетики выступают у нас в качестве основания, но это основание не самоценно. Оно предназначено для оборачивания на человека и его практику и заинтересовать может только очень интеллектуально и эстетически развитых студентов.

Курс ориентирован не на абстрактного человека, не на всеобщего и социального, а на конкретного. Если идти по линии прагматизма, можно сказать, что лучшее проявление современной эстетики — давать советы по современному интерьеру, одежде и т.д. — создать свой стиль жизни, ни на кого не похожий.

Если речь идет о жизни эстетического, нам следовало бы заняться критикой и остроумными интерпретациями современного искусства — это и есть место современной эстетики. Но на то существуют статьи и подобная продукция.

А если ориентироваться на учебный предмет, мы говорим студенту: получи в руки интеллектуальный инструментарий. Я его применил к эстетике и делаю это так. А куда ты его применишь, дело твое.

Общая модель

Напомним наш подход. В науке XX века исследуется горизонтальная составляющая модели эстетического. Это — ракурс *существования* эстетической деятельности (базовый цикл), ее динамики, в том числе иерархической.



Рис. 43. Горизонтальный ракурс модели эстетического.

Наука ментального XX века (1920-2020) проходит аналогичный Новому времени, но содержательно иной цикл. Внутри этого века различаются три 33-хлетних этапа, построенные на трех основных ключах: доминирование Человечества, общественное доминирование и индивидуализм. Отсюда — три фазовые эстетики в столетнем цикле:

— макросоциологическая (гносеологическая и экзистенциальная) эстетика первого тридцатитрехлетия — доминирует такой субъект, как Человечество;

— равновесная деятельностно-функциональная (аксиологическая) эстетика второго тридцатитрехлетия — доминирует *общество*;

— индивидуалистическая эстетика последнего тридцатитрехлетия — доминирует человек, отсюда — антропологизм.

ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ. XX век. Первая треть. Проективизм и релятивизм. Макромасштаб

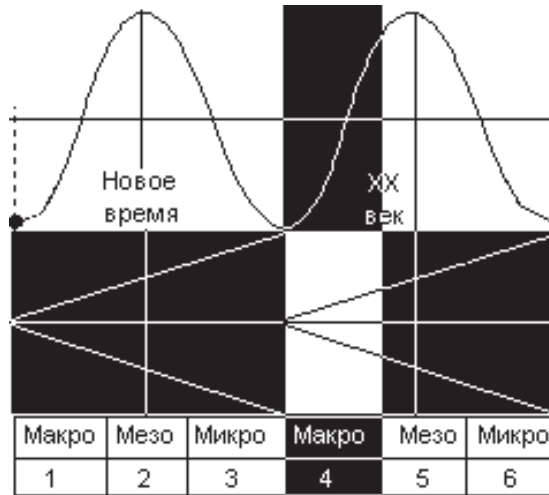


Рис. 44. Четвертый этап развития научной теории эстетики.

В силу нового ментального содержания в начале цикла XX века обнажились черты сходства с первым веком предыдущего 300-летнего ментального цикла. Они особенно отчетливо видны в 20-30-е годы. Русская эстетическая школа того времени является одной из самых развитых в мире, поэтому доминирующие тенденции лучше всего проявлены в ней.

В первой трети XX века (1920-1953) главный акцент — на макроуровне. На границе этого века стоит русский космизм, избравший в качестве субъекта человечество и поместивший его в новую среду обитания — космос. Это был невиданный ранее и не понятый пока задел на будущее.

Социальный фон — политико-экономическая конкуренция огромных территориальных систем, мировые войны за передел сфер влияния и геополитические блоки как ее результат. Отсюда — соответствующий глобализм в культуре: новая философия, макросоциологизм и гносеологизм в эстетике.



Рис. 45. Доминанта четвертого этапа развития эстетической науки.

Общая характеристика

Первый этап (1920-1953 гг.) пронизан идеей поголовной *инвентаризации*: все измеряют и взвешивают, всюду устанавливаются пределы (например, в спорте — “быстрее, выше, дальше!”). Это — этап *объективирующий*, и самым страшным ругательством в науке является “интроспекционизм”. Это — этап *экспериментирующий*, где экспериментальной становится даже эстетика. Это — этап проектный, и отсюда — выплескивающееся из него желание “всех построить”, внешний мир побыстрее освоить, жизнь в социуме, рационализировать. Человек рассматривается прежде всего как социальное — как функция, как материал, как биомеханизм.

Это — этап *глобальный*: и по историческому масштабу (весь генезис, вся история), и по объекту (все человечество). Русский социогенетизм как их синтез идеально отображает обе закономерности. Наконец, это — этап *рационалистический*, и если можно говорить в данный период о герменевтике, то лишь в ракурсе *фундаментальной онтологии*. Слепленный рационализмом, этот оптимистический этап ознаменован поиском *всеобщих законов*, структурных и прочих *инвариантов*: их находят в архетипах, в коллективных представлениях, в менталитете и в психоистории функций. **Универсалии** стали тем основным моментом, к которому стремятся совершенно противоположные по установкам школы.

Когда речь заходит о 20-х годах XX века, с интересом вспоминают эстетику “формальную” (экспериментальную), и тому есть причины. Эстетика стремилась стать предельно объективированной, изгнать интроспекционизм из своих методов — вот почему на первое место выходит либо исследование структуры, истоков и характера эстетических предпочтений — тогда эстетика социологизируется, либо исследование художественной *формы* — и эстетику становится трудно отличить от психофизиологии. Была, однако, и третья линия — линия исследования художественного образа. В связи со сказанным можно актуализировать в западной эстетике XX-го столетия три иерархически разных направления.

Общее: эстетика “макроискусствоведческая”, исходящая из *социальной психологии* и макросоциологии.

Особенное: линии эстетических исследований *образа* (гештальтпсихология и, как ни парадоксально, бихевиоризм), его психических основ (подсознательное, психоанализ).

Единичное: *формальная* эстетика, базирующаяся в основном на *психофизике*.

XX век — это век переходный, унаследовавший, и постепенно отвергнувший наследие Нового времени, и проявивший свое новое ментальное содержание при разворачивании новых форм. Сложная и насыщенная, а порой и противоречивая итоговая картина формирования философско-эстетических и взаимосвязанных с ними научных течений развивалась за счет общей плюралистической ориентации менталитета для начальных формационных стадий. Но эта плодотворная ориентация просуществовала, как и положено, недолго.

По сути, всю картину течений данного времени можно сгруппировать по двум уже изложенным принципам: одни течения выражают социальную ментальную ориентированность (Юнг, Дюркгейм, социогенетизм, социальная психология и т.п.), другие — то же самое, но посредством логико-философских течений (“Я-” и “Мы-прагматизм”, экзистенциализм). Доминирующая социальность логически проявляет себя либо в фундаментальном мировоззренческом онтологизме (Хайдеггер и др.), либо в обострении рационально-логического начала (Гуссерль, Шпет, инструментальный рационализм, новые логические школы и т.д.).

Линия экзистенциализма и герменевтики

Очерк философских и эстетических взглядов Хайдеггера дан в двух наших работах “Эволюция ментального хронотопа” и “Экзистенциальная системогенетика”. Мы обратимся к его трактовке пространства, редко упоминаемой, но оказавшей несомненное влияние на развитие западного проективизма.

М. Хайдеггер отметил пространственность существования, неотделимость человека от пространства. Тема пространства, его “переживание”, естественным образом втягивает в свою орбиту весь арсенал философско-эстетического экзистенциализма. Здесь были сформированы основы, необходимые для разработки теории “места”. Отсюда берет начало концепция среды как места человеческого существования (пространство складывается из мест).

По М. Хайдеггеру, мир только тогда представляется человеку таким, каким он есть на самом деле, когда он “выражен” (высказан). Мир не может быть объяснен человеком вне языка. Такова его концепция “бытия в мире” как “*поэтического пребывания*”. Это, с одной стороны, совпадает с установкой М.М. Бахтина (“говорящее” бытие), а с другой — открывает дорогу пониманию роли эстетического (поэтического) в целом как предваряющего любые другие ценности бытия.

Хайдеггер возвращает искусству пространство, архитектуре — ее художественное измерение (и ее значение для человека). Архитектура раскрывает перед человеком мир, представленный через “пространственность”, тем самым она делает мир видимым. Пространственность, по Хайдеггеру, обозначает род, к которому относятся вещи, образующие “обитаемый ландшафт”.

Обитаемый ландшафт есть выражение бытия между небом и землей, человеческим и нечеловеческим. Такая четверичность присуща и человеку, и сооружениям, созданным людьми. Обитаемый ландшафт обозначает пространственность четверичности. В рамках ее возникает понятие “места” (как пространственности “между” землей и небом). Соотношение между человеческим и нечеловеческим не менее интересно. В конкретном месте (среди скал, растений, воды, воздуха, света и тени, зверей и людей) появляются определенные формы жизни (человек живет, действует, отдыхает). Произведение — это воплощение формы (гештальт), в которой отражен способ ее возникновения. Пространственное искусство должно помочь человеку сделать поэтическим его пребывание в обитаемом пространстве.

С точки зрения пространственности, форма существования в мире выражается как “продолжение”, “ограничение”, “возникновение”, “отдых”, “возвышение”. А основу пространственной структуры могут обозначать такие типы образов (архетипы), как “колонна”, “арка”, “купол”, “башня”.

Прагматизм убивает характер, поэтому проблема “содержания пространства” стала в XX веке очень важной. Чтобы достичь “полного видения” нашего мира, мы должны подумать о действительном смысле вещей.

Обитать — значит что-то хорошо знать, быть к нему привязанным. Одно из непреходящих условий полноценного “обитания” — понимание его сути и “умение обитать”. Человек самореализуется, если знает свое место обитания, заботится о нем и строит свой мир и жилье с помощью способа, находящегося в согласии с сущностью места.

Герменевтическая эстетика М.М. Бахтина

Философская мысль в России всегда опиралась на эстетическое, нередко она вообще была неотделимой от русского искусства. В советское время для А.Ф. Лосева, и М.М. Бахтина переход от чистой философии и герменевтики к эстетике и литературоведению во многом был способом самосохранения. В “неясной” эстетической области, некоторое время остававшейся в советской науке островком свободной мысли, только и смогла выжить понимающая, *герменевтическая, линия* русской философии.

Эстетическая герменевтика в их работах приобрела во многом сходные черты: во-первых, *это — диалогическая основа* — неклассическая диалектика А.Ф. Лосева и диалогизм М.М. Бахтина (метод “диалогического воображения”); во-вторых, — это особое понимание философской всеобщности *мира выражения* — философская категория “выражения” у Лосева и идея “звучащего бытия” (“выразительного” и “говорящего” бытия) у Бахтина. Попытаемся дать характеристику основным положениям теоретических воззрений М.М. Бахтина в области, близкой к эстетике.

Сформулировав первичную концептуальную установку Бахтина в философии, получим *синтез феноменологии и экзистенциализма*: в центре его интересов — личность, человеческая жизнь в ее конкретике. Весь ранний философский синтез Бахтина напоминает установки Хайдеггера того же периода (феноменология, экзистенция и личность как ее ядро). Это лишний раз доказывает, что пути науки законосообразны.

В философии 20-х годов в самых разных ракурсах активно обсуждалось соотношение детерминизма и свободы воли личности. Философская проблема, которую решает Бахтин, — это проблема *единства и единственности*: единство объектно и дано нам внешним образом, в то время как единственность человечески-субъектна.

Избирая основой своей философии антропоцентризм, Бахтин неизбежно придает миру вокруг человека признаки аксиологического мира культуры; при этом возникает необходимость решить проблему его свободы. Ценностный центр такого мира — человек, и именно он становится единственной мерой всех хронотопических отношений вокруг него. Попадая в центр, человек тем самым

оказывается в хайдеггеровском поле “бытия — события” и становится ответственным перед бытием за любые свои действия — отсюда и проистекает концепция раннего М.М. Бахтина, выраженная в его незавершенной работе “К философии поступка”.

В полном соответствии с русской философской традицией Бахтин переходит от исследования “бытия вообще” к эстетическому миру. Эстетическое — остановленный мир-событие, моделирующий и фиксирующий реальный мир-событие. Таким образом, хайдеггеровский философский “мир-событие” превращается у Бахтина в метод понимания художественного мира. Но исследовать в этом мире он берется теперь лишь дозволенного Рабле, хотя очень долго будет обрабатывать и полуподпольно дорабатывать тему поэтики Достоевского.

Германия, даже при Гитлере, остается страной католической, а ментально — индивидуалистической страной Западного мира. Здесь естественно ставить вопрос об антропоцентризме. Россия даже при большевиках опирается на *ментальный коллективизм*, что отмечает Н.А. Бердяев. Антропоцентризм в ней позволительно рассматривать только в единственной модельной области — в искусстве. Поэтому не случайно, что завершенная к 1940-му году книга М.М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса” посвящена, во-первых, коллективно-корпоративному западному средневековью, во-вторых, — вроде бы далекой от политики народной смеховой культуре. Уникальная работа Бахтина увидела свет через четверть века после ее завершения.

Прежде всего данная работа — методологическая, а представленный в ней метод является развитием глубоко скрытых философских оснований, отраженных в тот самый ранний продуктивный период.

В “Творчестве Франсуа Рабле...” Бахтин язвительно критикует ключевую книгу Л. Февра “Проблема неверия в XVI в. Религия Рабле”: “Он слышит раблезианский смех ушами человека XX века, а не так, как его слышали люди 1532 года. Поэтому ему и не удалось прочитать “Пантагрюэля” их глазами как раз в самом главном, в самом существенном для этой книги”.

О том, как принципиально данное различие, мы и поговорим.

Попробуем описать способ работы Бахтина предельно просто. Он упрекает Л. Февра, по сути говоря, в монологичности (субъект-объектном знании), в отсутствии диалога с прошлым. Одна позиция в этом диалоге — “я”, современный человек, с его ментальностью и историческим опытом культуры. Другая же — прошлое (мир Рабле), и прошлое обладает лишь ему одному присущим, уникальным и неповторимым “голосом”. Прошое, по Бахтину, есть “выразительное и говорящее бытие”. Эта предельно простая мысль вместе с тем очень сложна для восприятия, ибо она содержит, как минимум, два рефлексивных слоя.

По Бахтину, любая точка истории имеет свой “голос”. Понять диалогизм как доктрину “выразительного и говорящего бытия” означает одно: законосообразно, качественно различить “мою” точку истории, с ее ментальностью, и ту точку, с которой я веду культурный диалог. При этом я обращаюсь к

некоторому тексту из прошлого (например, та же книга Рабле) и слышу ее как “собеседующий голос”, обладающий своими неповторимыми качествами.

До этой самой известной своей книги М.М. Бахтиным была написана работа “Проблемы поэтики Достоевского” (1929), в которой он открыл полифонизм романной формы (создаваемой наподобие многоголосой партитуры). Его учение о несущей способности литературных жанров и в этой области не выходит за границы коллективного менталитета начала XX века: он обсуждает *всеобщность* эпоса, он обсуждает *коллективную* полифоничность романной формы.

Диалогичность искусства как отражение диалогичности бытия. Предмет искусства — выразительно говорящее бытие. В литературе это та самая языковая реальность, которую Мартин Хайдеггер называл “домом бытия”.

Вступление в диалог есть только предпосылка, дальше начинается сам диалог, и что он даст — никогда заранее неизвестно. “Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается... Все средство — диалог цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия”.

Достигается это в искусстве путем конструирования диалогической индивидуальности. Бахтин приводит, по сути, только два таких приема: “слияние с персонажем” и “внезаходимость” — констатация авторского отличия от персонажа (экзотопия).

В любом случае перед нами — раздвоение, диалог, который можно освещать во множестве исследовательских ракурсов, прежде всего — содержательных (диалог культур) и формальных (гетероглоссия). Его основная художественная функция — удержание напряженной целостности развивающегося целого на основе автор-персонажной внезаходимости.

По Бахтину, всякий “голос” (как основа качественного единства) обладает бытийной самостоятельностью. Бахтинская доктрина голосового строения мира дифференцирует мир до хронологической конкретики. В ней обнаруживается несколько ступеней, или уровней.

Наиболее существенным различием обладают жанры. По М.М. Бахтину, они качественно различаются по своей несущей способности.

“Голос” и теория речевых жанров. Будучи литературоведом, Бахтин искал для выражения исторически конкретного содержания свои способы воплощения. Исходя из этой задачи, он разработал *теорию речевых жанров*: по своему несущему потенциалу жанры литературы неравнозначны, потому что способны вмещать разные “голоса”. В основе его теории жанров лежит противопоставление эпоса и романа.

Эпос не слишком гибкий жанр, он чем-то напоминает неповоротливых древних ящеров. У него есть вполне конкретная историческая функция: сохранение исторической памяти. Здесь речь идет не о познании или интонировании мира, а лишь о сохранении священного предания о прошлом, без рефлексии. Таким образом, *жанр эпоса изначально каноничен и лишен всякой вариативности*, а герои эпоса ведут свои строго определенные партии и обращают свою речь к нам исключительно из прошлого.

Зато универсальной пластичностью обладает роман, вместилище всей полифонии мира. Он является единственным по способности соединить наилучшим образом содержание и выражение, конвергируя смысл сторон, вступивших в диалогические отношения. Роман стоит на той грани эстетического и философского, которую нередко преодолевают именно русские писатели-философы. В силу своей всеобъемлющей особенности роман выступает и как символ предела, за которым эстетическое модельное превращается в выразительное бытие. Нередко роман (вымысел) способен даже заменить человеку бытие (явь).

Романная форма наиболее приспособлена к воспроизведению релятивности мира и его ценностного полицентризма. Этот жанр, по Бахтину, впитал в себя и интегрировал все выразительные возможности исторически бытовавших литературных форм. Роман есть самоадаптирующийся к жизни полижанр.

Если обдумывать бахтинский подход к роману с позиции системогенетики, то можно обнаружить, что “полифония” предстает как системная целостность, удерживающая разнообразие в пределах одного качества. В ней обнаруживаются уровни и подуровни, разворачивающие разнообразие в свои подсистемные спектры.

Отнесение текста к определенному жанру — это его качественная циклическая маркировка. Полный цикл содержит, с нашей точки зрения, не только эпическую и романную форму (как бы она ни была универсальна), но и некоторое множество форм личного выражения — лирику. Эпос принадлежит всем и дан навсегда, роман скрещивает в себе социально общее и личностное (содержит все типы коллективности и одновременно диалог социального и индивидуального), но есть ведь и сугубо личные формы выражения, которые Бахтин не исследует (лирика, исповеди, дневники, эпистолярное наследие). Они тоже диалогичны, ибо предполагают обязательную внеположенность, однако их специфика — иная.

Исторический “голос” как полифония выразительных модусов. В тексте конкретного жанра *интонационной определенностью* обладают как персонажи, так и названия вещей. Имена персонажей (нейтральное и общее) в романе Рабле обязательно превращаются в клички (конкретное и неповторимое). Таковы же названия-клички членов тела, предметов обихода, оружия, блюд, растений. Вся эта неисчислимая номенклатура приближается к собственным именам, неповторимым для данного места и времени. Таким образом, роман Рабле содержит предельную хронотопическую определенность, воссоздающую в полифонии тот общий “голос”, которым говорит его время.

Момент истории, отраженный в романе Рабле, крайне интересен для литературоведа тем, что в нем зафиксировано возникновение романа из материала устного слова. Стилистика романа такова, что слова из устной речи здесь *как бы впервые записываются* и потому обладают тем неповторимым колоритом и грубой жизненностью, которая по сей день коробит своей “навозностью” одних читателей и восхищает живостью других.

Если применить индикатор “репрезентативное — интонированное” (как выразительное проявление “социального — индивидуального”), то выяснится,

что роман Рабле демонстрирует срез некой предельно возможной интонированности мира. Этот срез очень характерен для конца средневековья, где совершается переход от устной речи к литературно-письменной. Но описываемый момент вбрасывания “девственных слов” не единственный в истории — таков же, например, и роман Я. Гашека “Похождения бравого солдата Швейка”, стилистика которого зафиксировала переход от Нового времени к Новейшему; сюда же можно отнести и многое “из Бабеля”, “из Ильфа и Петрова” и т.п. Таков же, кстати, и момент нашей нынешней истории, в которой телевидение (заменившее нам литературу) общается с нами с применением тюремно-блатного жаргона, еще недавно исключительно устного. Мы привыкаем к “кликухам”, возникающим по уникальному случаю (Гусь, Антибиотик, Барон). В эти периоды живут слова, в которых грань между нарицательными и собственными именами чрезвычайно зыбка. “И те, и другие стремятся к одной общей точке — к хвалебно-бранному прозвищу”, — говорит Бахтин по поводу романа Рабле, но, по сути, он говорит о любом переходном периоде от уникальности интонированного декаданса к жесткой рациональности и репрезентативности архаики.

Бахтин недаром обращается к моменту кристаллизации романа из устного слова. Героем этого романа является народ, предстающий в некой, почти животной, телесности, доведенной до мифологических символов. В выборе романа Рабле для анализа явно сквозит завуалированная философская идея Бахтина: этот народ жив вовсе не по канонам догм, его никак не удастся уложить в прокрустово ложе и объяснить его поведение логически и рационально. Роман Рабле имеет отчетливо звучащий собственный “голос”, в нем отпечатан менталитет далекой эпохи, но отпечатан он столь полифонически многолико, что все имена и названия не смешиваются и не интегрируются в нем — каждый “инструмент” исполняемой симфонии жизни предельно индивидуален. В этом смысле резонанс, который имела и имеет книга Бахтина на Западе, понятен, как понятно и то тупое озлобление, смешанное с бессилием, которое всегда сквозило по его поводу в советской искусствоведческой литературе. Индивидуализм противопоставлен безликим “строителям коммунизма” — им нужны “типические герои в типических обстоятельствах”.

Развернув представления Бахтина более дифференцированно, следует отметить, что на втором уровне их можно представить как учение о персонажах текста (персонаидных и психоидных), выражаемых в совокупности всех возможных перцептивных модусов.

* * *

Подведем итоги сказанному.

М.М. Бахтин предстает как один из основных авторов, выдвинувших в философии, эстетике и литературоведении новый комплекс идей, прежде всего — идею *диалогичности*, задающую напряженную выразительность бытия и отраженную в искусстве во всем, начиная от содержания и кончая формой.

Это — идея *уровней выразительности*, которая предстает у него как доктрина исторического “голоса”, теория жанрового разнообразия и учение о полифонии художественного текста. Исторически конкретный “голос” есть развернутый в модусах менталитет. Жанры есть способ его качественного выражения в фазах исторического цикла. Полифония есть развертка его в

конкретике произведения, в системе персонажей, психотипов, в интонированности любых номинаций.

Бахтин тонко улавливает множество способов настройки универсальной полифонии. Но не в силах одного человека охватить все способы на всем протяжении истории мирового искусства. Он задает колоссальную исследовательскую программу, понять которую дано далеко не всем, а освоить — единицам.

Социологизм и социогенетизм

Первая треть ментального века окрашена социальным доминированием, замешанным на глобальности и рационализме. Здесь, особенно в начале, наблюдался интерес к социальности во всех высших духовных проявлениях: в социальной философии, макросоциологии, философии истории, психологии народов — интерес грандиозный и ранее невиданный. Сталинская идеологическая машина с глобальностью просто не справилась, а потому политически “упразднила” и темы и новых теоретиков. Все это стало “факультетом ненужных вещей”, но ненадолго. Отложенное в истории приводит к возвратам.

С нашей точки зрения, и Г. Вельфлин, и К. Юнг, и французская школа “Анналов” в некотором роде идентичны советской социологической эстетике, а особенно — исследовательско-проектной практике данного времени. Между западным социологизмом и советскими его проявлениями есть несомненное сходство ориентаций, но очевидны и исходные различия (Я— Мы).

Марксизм и социологическая поэтика. Нормативно-социологическая эстетика 20-х годов и последующий гносеологизм эстетики 30-40-х идентичны началу Нового времени, с его нормативностью и гносеологизмом, где *общее* поглощало собою все. Это новое общее (теория и идеология марксизма в СССР) обладало такой идейной мощностью, что ей не потребовалось специальной эстетики. И это — закономерность начальной фазы формационного менталитета. Кстати, именно поэтому (отсутствие эстетики) ведущую роль играла нормативная поэтика (канон) — как в Древнем Египте, так и в Византии, как в XVII, так и в XX веке. И все они были замешаны если не на чистом гносеологизме, то, по крайней мере, — на ценности Истины. Марксисты начала XX века, в их числе — Г.В. Плеханов, В.И. Ленин, А.В. Луначарский, Л.Д. Троцкий а также ярко талантливый большевик В. Воровский, продемонстрировали образцы использования марксизма в качестве методологии анализа конкретных произведений искусства в конкретном времени. Меринг, Люксембург, Грамши — всем им было на кого опираться: К. Маркс и Ф. Энгельс были не только признанными полемистами, но и разбирались в вопросах культуры, искусства и истории, хотя и специфически. Нам трудно сейчас даже представить, что на фоне декадентской “эстетики полутонов” марксисты и их эстетика воспринимались как свежий ветер. Революционеры же вообще были необыкновенно популярны.

Особенность процесса расширения марксизма до эстетики состояла в попытках ее прямого применения в исследовании конкретных произведений искусства, как прошлого, так и современного. О советской эстетике 20-х и теоретических работах нового типа, так называемых левых, можно сказать

единственное: это была преимущественно “макросоциологическая” эстетика, которую собственно эстетика интересовала меньше, чем метод исторического материализма, с его глобальными объяснительными схемами. Социологическая эстетика (точнее — “поэтика”, как и в начале Нового времени) затронула некоторые очень важные понятия, касающиеся эстетических аспектов менталитета человечества и больших человеческих сообществ. Односторонность ее крайних представителей состояла в отождествлении социальной природы искусства с его классовой природой.

Прямой перенос приемов макроэкономического анализа на искусство, который тогда приписывался В.М. Фриче и В.Ф. Переверзеву, уже в 60-е воспринимался не так однозначно. Их первые опыты могут показаться грубыми и даже примитивными, но в стане “левых” эстетиков были и по-настоящему образованные и талантливые представители. В первую очередь это друзья Ленина по эмиграции — А.А. Богданов, одно время по популярности превосходивший Ленина, и А.В. Луначарский (“Основы позитивной эстетики”), о его социологии искусства сегодня говорят как о наиболее серьезном достижении этого направления.

Тем не менее уничтожение ранней советской эстетической мысли 20-х было закономерным, в основном — в силу ее социологизма и формализма. Все трактовки истории властью канонизировались, в интерпретациях марксизма со стороны новая власть не нуждалась. Ю. Давыдов пишет: “...на исходе 20-х годов у “вульгарной социологии” (отныне она именовалась именно так) оказалось гораздо больше врагов, чем друзей, хотя ее противники оказывались в одном лагере по самым разным, порой диаметрально противоположным мотивам.” Имена левых теоретиков этого периода — В.М. Фриче, Б.И. Арватова, О.М. Брига упоминаются только в ругательном склонении, а менее известные Б. Кушнер, Н. Тарабукин, С. Третьяков, В. Плетнев, Н. Чужак практически не упоминаются до сих пор нигде, кроме узкоспециальной литературы”. Тем не менее всем им принадлежат серьезные достижения в развитии мировой эстетики и искусствоведения.

Проблема эстетики была решена Сталиным кардинально, как и во времена Петра Первого. После “чистки”, больше напоминавшей прополку, вся эстетическая сфера была “загнана в стойло” государева департамента и отныне существовала под цензурой партии, министерств и “творческих союзов”. Теории и споры были заменены протоколами и прочими нормативными документами. Едва-едва проблематика эстетики еще теплилась в литературоведении, она была насквозь гносеологической (искусство как познание), а ее методом был объявлен “соцреализм” (искусство как преобразование социума под идеологию сталинского марксизма). Но из этого не следует, что не повезло только нашей стране, — аналогичные, даже пострашнее, гонения на авангардную эстетику имели место в гитлеровской Германии, при режиме Муссолини в Италии и т.д. Совпадало все, от разгрома Баухауза (аналога советского Вхутемаса) до названий журналов: авиаконструктор Яковлев, побывавший в Германии в конце 30-х, был поражен прекрасно изданным немецким журналом с названием в духе советских — “Искусство принадлежит народу”; он-то знал это изречение как фразу В.И. Ленина.

Конструирование отдельной эстетики и отдельного искусствоведения из недр марксизма надолго затянулось. “Марксистско-ленинская эстетика” была синтезирована уже во второй трети века, но к тому времени ситуация в науке была совершенно иной, чем в начале века.

Социогенетизм в психологии и эстетике

Всякая новая ментальность начинается с инвентаризации. Большевики, получив власть, первым делом занялись инвентаризацией отвоёванного набора ресурсов. Среди этого набора идея *социального овладения биопсихическими ресурсами*, идеологема социального управления поведением личностей, была далеко не последней, хотя и очень страшной (см.: роман Замятина “Мы”). Между тем большевики всего лишь реализовывали технократический идеал, в его общественно-доминантной форме. Индивидуализму в этом направлении идти некуда, он может лишь выразить протест “бунтующего человека” А. Камю, и протестом против давления социума был наполнен весь экзистенциализм и литература первой трети века, начиная с Ф. Кафки.

В 20-30-е годы XX века существовал целый пласт социогенетических работ, посвященных искусству. О советских работах по истории искусства Ф.И. Шмита мы специально поговорим в разделе искусствознания, поскольку они по сей день почти никому не известны, ввиду его близости к “левым”. В том же ряду можно упомянуть целый ряд теоретиков конструктивизма, и более всего — М.Я. Гинзбурга.

В 20-х годах XX века, наука активно обращается к социальной природе человека, потому эстетика и психология никак не могли стоять в стороне и зачастую переплетались. Невозможно описать психологию народа без обращения к его искусству — и наоборот: понимать искусство стали как проявление психики больших масс.

Упомянем в этом ряду “Психологию народов” В. Вундта, социальную психологию, которая имела множество проявлений, например психосоциология Ш. Блонделя и социология с элементами коллективной психологии Э. Дюркгейма. Социология Дюркгейма в первой трети века была для французской научной мысли тем же, чем был марксизм для советской науки. Она указала на существование в обществе “коллективных представлений”, к которым относятся мифы, верования, социально-правовые нормы и прочие социокультурные образования.

Если социальная психология представляет срез социума в текущем времени (статически: системно, морфологически, структурно, функционально), то проблематика генезиса стала прерогативой другой науки. *Историческая психология*, очень тесно связанная с социальной, во многом стала в XX веке полем продуктивного междисциплинарного синтеза. Оба направления отрицают прежде всего методы интроспекции как субъективные.

В целом психология делает шаг к объективированию психического, вводя дуаду “сознание — поведение”. “Новые” психологи XX века всячески стараются исключить из рассмотрения субъекта, но для начала им удается лишь сместить акценты: индивидуализированный субъект психоанализа подменяется *социализи-*

рованным субъектом, предельно далеким от уровня физиологии. Вот почему социологические объяснения происхождения и функционирования психики у Э. Дюркгейма и Л.С. Выготского во многом идентичны, хотя и построены на противоположных мировоззренческих основаниях.

Французский социолог Э. Дюркгейм считал высшие этажи психики (особенно — мышление) продуктом социальной истории. Мысль он понимал как “идеальный предел, к которому мы все более и более приближаемся, но которого мы, вероятно, никогда не достигнем”. Психика, с его позиции, многоярусна и устроена иерархически: ее развитие направлено от субъективного к объективному, от случайного к всеобщему. Психика человека изменяется на протяжении истории, причем по направлению ко все большей объективности и всеобщности, при этом происходит “вытеснение индивидуального социальным”. Человеческая индивидуальность здесь заменяется социальными представлениями, а собственно индивидуальное уходит в темную область бессознательного.

Социогенетизм Л.С. Выготского

Следующий шаг делает Л.С. Выготский, чьи теоретические взгляды в целом сопряжены с марксизмом. В его культурно-исторической теории вводится триада “сознание — культура — поведение”. Дуализм индивидуального и социального, биологического и культурного в его теории вроде бы снимался. В отличие от пассивной идеи “поглощения и растворения” французской школы, Выготский приходит к идее **“овладения своим поведением”**, т.е. он меняет акцент с пассивного и подчиненного на активное и проективное начало. Это дает человеку шанс *самому распорядиться и своей психикой, и человеческой историей*.

По сути, единая исходная идея социодоминирования приобрела здесь два оттенка: западный — *пессимистический* (индивидуализм не дает индивиду средств для овладения своим поведением) и советский — *оптимистический*, который оказался в исторической перспективе достаточно иллюзорным, хотя и породил ряд уникальных достижений. Во взаимодействии индивидуального с социальным скоро обнаружилось множество аспектов, требующих разработки — этим занялись талантливые ученики Л.С. Выготского.

Суть метода, предложенного Выготским в интересующей нас сфере, состоит в *изучении эстетического как психического не прямо, а опосредованно*: “по следам, по влияниям, методом интерпретации и реконструкции, методом критики и нахождения значения”. Тем самым эстетика и психология приближаются к сверкающему идеалу естественных наук: она начинают изучать не только то, что дано в непосредственном опыте, но и нечто опосредованное. “Посредником” здесь выступает вся материальная культура, а главная составная часть культурных явлений — *знаки и понятия*. В учении Л.С. Выготского сознание формируется прежде всего знаками.

Его называют автором *культурно-исторического направления* в науке в целом и эстетике в частности. Его историзм имеет не инструментальный, а методологический и теоретико-эвристический характер. Философско-методологические работы Л.С. Выготского в корне меняют отношение к опыту,

гипотезам, эксперименту, анализу — синтезу, индукции — дедукции и прочему методологическому аппарату науки. По сути, он выступает крупнейшим *интегратором научного метода вообще*, и его общенаучное качество начинает осмысляться лишь сегодня. Теория Выготского, бесспорно, была *социогенетической*: его теоретическое наследие стало “учением об изменениях социальной природы человека и человеческой природы общества”. Опасность интегративной теории состояла для советского варианта марксизма в том, что она способна была конкурировать с ним.

Произведение искусства и психология искусства. По утверждению Л.С. Выготского, главная проблема психологии искусства — это художественное произведение. Причем возможны два акцента в едином исследовательском цикле, один из которых — внешний, другой — внутренний (ввиду чего в современной литературе выделяют две психологии искусства, о чем мы поговорим ниже).

Л.С. Выготский первым ступил на путь осознания зависимости психики отдельного человека от общества. Но он не развернул, да и не мог развернуть за столь короткий срок, иерархию этой зависимости. Получалось, что **психика личности детерминирована непосредственно всемирно-историческим состоянием общества**. Идея устояла, ибо не противоречила экономическому детерминизму Маркса в изложении Сталина.

Из данного контекста у Выготского возникла категория **значения**. Вещи внешнего мира получают свое значение в психике отдельного человека, потому что он включен в общество (значение — это социально кодифицированная форма общественного опыта, по А.Н. Леонтьеву). Освоение значений обусловлено наличием **“отношений”**. Это тоже устраивало марксистов: на место всего универсума отношений в обществе легко подставлялись “экономические отношения”, а от них тянулась нить к пятерке общественно-экономических формаций.

* * *

В художественном произведении (и в любом эстетическом произведении) содержатся и отпечаток психики человека (его уровней), и отпечаток “психики общественной” (и его уровней): здесь ведут диалог, как минимум, два разномасштабных психических субъекта, обладающих внешней и внутренней иерархиями. Таким образом, произведение искусства — явление *панпсихическое и полипсихическое*, а также содержащее в себе две альтитуды: надсистемную и подсистемную, уже априори. Таким образом, художественное (эстетическое) произведение — это особый феномен *объективированной субъективности*.

Рассмотрим в связи с этим основные положения “Психологии искусства” Л.С. Выготского — исходного, ключевого произведения всей тематики для советской школы. Она интересна прежде всего тем, что подводит итоги прошлому, тщательно инвентаризирует настоящее и очень точно намечает будущее, в котором мы сейчас живем. Вот почему эта работа для нас современная. Л.С. Выготский сам дал своему труду исчерпывающую характеристику: “задача настоящей работы существенно синтетическая”, целью ее является “воссоздать целое”.

“Психология искусства” Л.С. Выготского

Мы коснемся незавершенного труда Выготского 1915-1922 годов, увидевшего свет через 40 лет и с тех пор регулярно переиздающегося во всем мире. Это прежде всего методологическая работа, которая уже в момент ее опубликования стала мировой научной сенсацией. Но только сегодня, когда уже сменились три поколения ученых, воспитанных на этой книге, мы можем по достоинству оценить ее общеметодологическое значение. В этом — ее удивительное сходство с работами всей плеяды великих русских ученых начала века.

Л.С. Выготский в принципе иначе, чем его современники и предшественники, понимает эстетику, а в особенности — психологию искусства и ее цели. В гомеостатические 60-е годы XX века (с их равновесием рационального и иррационального) ученые увидели тонкость и сбалансированность этой незавершенной работы. Но кроме бурного восторга она вызвала некоторую растерянность — так уже не мыслили. Или еще не научились мыслить. Только спустя век мы сможем оценить его полный (в циклическом смысле) **пакетный диапазон взглядов**. Мы попробуем свести разбор данной работы к ряду основных положений и моделей, иллюстрирующих ее системогенетическую направленность.

Трехъярусная иерархия

Уровни психики человека. Прежде всего Выготский постоянно использует модель трехуровневой иерархии, которая может иметь несколько связанных оснований, например таких:

ЛОГОС	— Ум	рациональное	социальность	общественное
ДУША	— Чувства	иррациональное		
СОМА	— Тело		индивидуальность	животное

Выготский приводит определение Аристотеля, в котором человек понимается как “общественное животное”. Это — одно из парных оснований иерархии, общественная рациональность и индивидуальная психосоматика

Три подхода к предмету психологии искусства. Еще в предисловии Выготский устанавливает совокупность существующих взглядов на психологию искусства. Для начала он отделяет ее специфику от специфики социологии и эстетики. Трехуровневая иерархическая модель приобретает здесь определенность в научном пространстве:

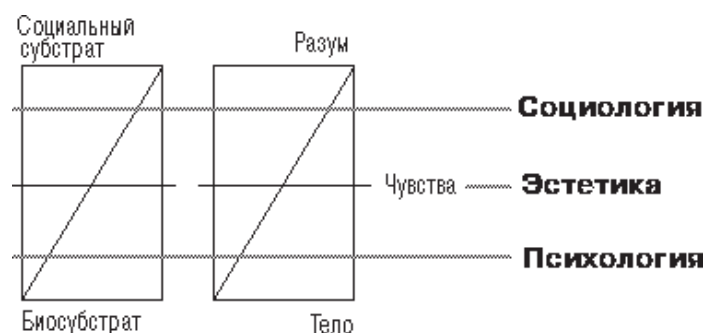


Рис. 46. Три уровня наук и биосоциальный субстрат человека.

Социолого-психологическая иерархическая тройка. Касаясь психологии, Л.С. Выготский намечает отграничение социальной психологии от коллективной и индивидуальной. Это операция разведения по уровням имеет скорее количественный характер.

По поводу *социальной психологии* он пишет: “Точка зрения социальной психологии или психологии народов, как ее понимал Вундт, избирала предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы”. Выготский призывает “изучить самый раствор, самое общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы — это все результат деятельности социальной психики, а не ее процесс”. Что характерно, процесс бытия общественной психики не описан и поныне.

По Выготскому, “предмет коллективной психологии в собственном смысле слова” это — некая **часть личной психики в условиях ее коллективного проявления**. “Таким образом, вместо социальной и индивидуальной психологии следует различать социальную и коллективную психологию”, — заключает он. Это его рассуждение позволяет выдвинуть трехъярусную модель, где он разводит целое на *три разные психологии*:

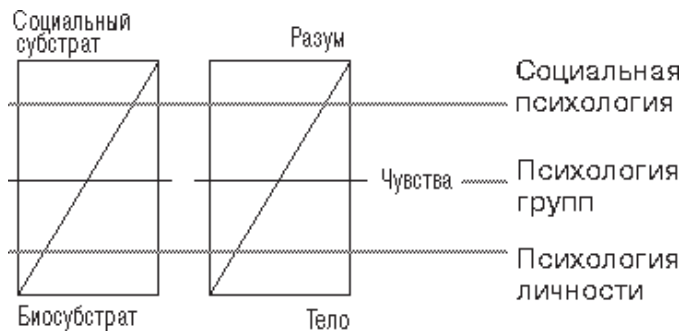


Рис. 47. Три уровневых типа психологических исследований.

Анализ методов

Объективно-аналитический метод. Психология искусства времен Л.С. Выготского была ориентирована на “признание преодоления материала художественной формой”, а для исследования данной проблемы избирала “объективно аналитический метод”. Выготский разбирает здесь самые разные взгляды. Он выделил взгляд Геннекена: “художественное произведение как совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции”. Сегодня это носит название *семиотического подхода*.

Переходя к методологии вопроса, он пишет: “Две области современной эстетики — психологической и непсихологической — охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну “эстетикой сверху” и другую — “эстетикой снизу”. Переводя это в трехуровневую схему, можно вспомнить “спор природников и общественников” в эстетической дискуссии 60-х годов:

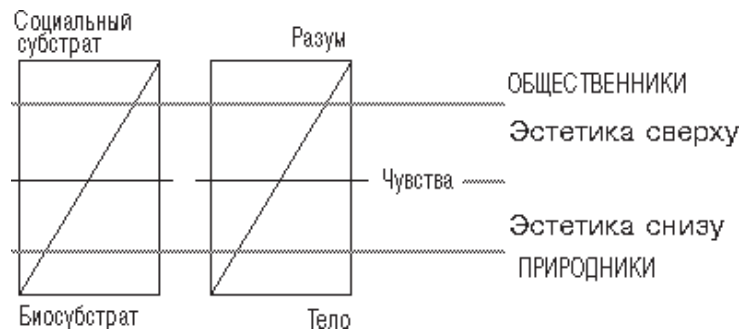


Рис. 48. Два взгляда на эстетику.

Чтобы не переходить к анализу работы Выготского в распространенном варианте, можно сопоставить уже выделенные иерархические схемы — и мы получим основу его дальнейшего анализа. Она проста и даже очевидна в нашем изложении. Пройдем по ярусам:

1. Эстетика сверху = социологизм = гносеологизм = нормативность = социальные этажи психики личности.
2. Собственно эстетика. Эстетика как системность и как герменевтика.
3. Эстетика снизу = формализм = животные этажи подсознания человека.

Социологизм “эстетики сверху”. Введенное разделение на “эстетику сверху” (“из природы души”) и на “эстетику снизу”, которая “...посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений”, позволяет выяснить сильные и слабые стороны обоих подходов. В “*эстетике сверху*” чувствуется “сознание необходимости социологического и исторического базиса”, понимание того, что “искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества”. Здесь звучит требование понимать искусство “в его конкретной исторической обусловленности”.

“Из социологических направлений теории искусства” Л.С. Выготский выделяет исторический материализм, а первоисточник этих взглядов видит в работах Г.В. Плеханова. Здесь “искусство рассматривается как одна из форм идеологии”, а феномены искусства объясняются “причинами социологического порядка”. Для Л.С. Выготского ясно, что “изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности — предмет социологического исследования”.

Анализируя работу Г.В. Плеханова, Л.С. Выготский пишет: “Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения”. Для него очень важна следующая мысль Плеханова: “все идеологии имеют один общий корень: *психологию данной эпохи*”. И Выготский, и Плеханов говорят о том, что мы сегодня называем **менталитетом**.

На примере Гюго, Берлиоза и Делакруа Плеханов показывает “психологический романтизм эпохи”, породивший в разных искусствах **общность выражения**, — это то, что мы называем интонационным эстетическим модусом “романтическое”.

Для Л.С. Выготского важно отметить, что “психика общественного человека рассматривается как общая подпочва всех идеологий данной эпохи, в том числе и искусства”, поскольку он имеет в виду как психику конкретных людей, так и объединяющий их менталитет и его состояние.

Он утверждает: “Предметом социологического изучения может быть либо идеология сама по себе, либо зависимость ее от тех или иных форм общественного развития, но никогда социологическое исследование само по себе, не дополненное исследованием психологическим, не в состоянии будет вскрыть ближайшую причину идеологии — психику общественного человека... Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека — именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические *Verhaltenweisen*, они вызывают к жизни и разные идеологические формы”. Если вернуться к базовой трехуровневой схеме, то Выготский здесь достаточно настойчиво пытается сохранить *особое место эстетики и психологии искусства*, не давая редуцировать их до социологизма, что, как известно, вскоре все равно произошло: “вульгарный социологизм” и заменивший его “гносеологизм” мало отличались по сути, хоть и открещивались друг от друга.

Говоря о существовании двух направлений в эстетике, он подчеркивает, что “каждое из них получает смысл только в общей философской системе”.

Основываясь на этом понимании, Л.С. Выготский проводит дифференцирование эстетик и замечает, что “историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика — с индивидуальной”. Но гораздо более существенным, чем различие количественное, для него является различие качественное: различие между *субъективной и объективной психологией искусства*.

Гносеологизм школы Потебни. Подводя итоги эстетическим теориям дореволюционной русской школы, Л.С. Выготский специально анализирует взгляды А.А. Потебни, который расценивал “искусство как познание” и Выготский, выделяя характерные черты метода его школы, относит ее, если использовать нашу трехъярусную схему, к верхнему уровню. По его мнению, “при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания”, а продукты искусства неотличимы от продуктов науки. При ее использовании придется “исключить едва ли не большую половину искусства”.

Гносеологическая школа, развитая в искусствоведении Потебней и его учениками, опирается на учение Гумбольдта. Выготский предчувствует, что ее однобокий гносеологизм способен вытеснить с арены все прочие течения эстетики, что и произошло после 1934 года.

Л.С. Выготский отмечает, что ценность произведений искусства не сводится к ценности познавательной и попытке исследовать искусство объективными

методами до сих пор к полному успеху не приводили, поскольку при этом происходило разрушение необъяснимой целостности художественного феномена. Ключевой проблемой на всем протяжении века была и остается художественная форма. “Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы”, — замечает Л.С. Выготский. Видимо, поэтому они и пытались от нее отойти: “поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы”, — считал Потебня, на что Выготский отвечает: “это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие. Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма”.

Формализм

Поэтика и выразительность. Анализируя процессы, происходящие в психологии его времени, Л.С. Выготский резюмирует: “Мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей и др.)”, — и, с другой стороны, наблюдает “различные попытки создания объективной психологии”. Но психологии, по его мнению, еще только предстоит “сделаться объективной”. Он рассматривает, как формируются элементы **методики объективации**, например “при помощи ритмической кривой, которую Андрей Белый записывает для отдельных стихотворений”, или на примерах отождествления стихотворных размеров с интонациями.

Выготский подмечает здесь два важных аспекта: определенную *нормативность*, наличие связанности тех или иных форм и жанров с выразительными модусами и в то же время их *подвижность*, которую задают такие гении, как Пушкин. Например, вполне понятно, что драма, комедия и трагедия имеют свои композиционные и ритмические законы, более того, в какие-то периоды конкретного исторического времени эти законы осознаются и нормативно осмысляются в разных поэтиках (скажем, классицизма), но уже во времена Гоголя мы можем с удивлением прочесть на прозаической книге “Мертвые души” слово “поэма”, а Пушкин пишет “роман в стихах”. Таким образом, Л.С. Выготский остро чувствует относительность (релятивность) всякого нормативного утверждения, а *привязку некой устойчивой формы к интонации* справедливо считает принадлежностью предельно локального отрезка истории. Кроме того, он протестует против прямого и примитивного отождествления неких элементов формы (звуки и звукопись) с выразительными ключами (например, “а” выражает власть). Дело тут в том, что при прямом взгляде на элементы-кванты подобные ассоциации (как в знаменитом стихотворении Артюра Рюмбо) возможны и обоснованны, но, как только элементы объединяются в систему первого уровня, они резко деформируются, исходя из нового целого; при объединении этих образований на каждом последующем уровне (мы их насчитали пять) первоначальные значения могут вообще стать противоположными по смыслу (“а” может выражать хаос безвластия). Далее Выготский покажет, что диалектика

художественной композиции часто строится именно на противостоянии подобному "естественному" утверждению, на антитезе ему, и что антитеза может разворачиваться на ряд уровней.

Критика тотальных претензий объективизма. 20-е годы пронизаны поиском некой *абсолютной научности*. Такого рода претензии может удовлетворить именно *форма*, ибо лишь она есть непосредственная *данность*, исследуя которую, только и можно говорить об объективности.

Объективизм, присущий всему периоду 20-х и нацеленный на *вневременные*, вечные инварианты, диалектического взгляда принять не мог. Не только психологи и дидактики, но и такие уникальные философы и практики искусства, как Фаворский, Кандинский, Малевич или Гропиус, или Иттен, были всерьез озабочены поисками *вневременных закономерностей композиции*. Вся великолепная лабораторная работа ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа была построена на базе этого исходного постулата объективизма и дала по-своему уникальные результаты.

Поиски *экспериментальной эстетики* Фехнера Выготский был склонен считать "эстетической астрологией". Основная ошибка "экспериментальной эстетики" в том, что она начинает с конца, а начинать следует, если речь идет о психологии, с "эстетического поведения". Вторая ошибка состоит в неумении *отделить эстетическое поведение от обычного*, а "третий и самый важный ее порок — это ложная предпосылка, будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий". Поэтому Выготскому ясно, что "для прежней эстетики объективное и субъективное были синонимами".

Особая роль Л.С. Выготского, с ментальной точки зрения, состоит в том, что он отнюдь не отрицает возможностей объективного метода, но тут же говорит о его априорной ограниченности и конечности: объективный метод уже к концу 30-х во многом исчерпал себя, а в наше *противолежащее* по циклу время он просто отторгается в менталитете, хотя в науке ему замены нет и быть не может.

"Идея-фикс" объективизма (во всех сферах) состояла в том, чтобы, провернув фактическую данность искусства (набор его форм) через мясорубку приборных измерений, замеров и статистики, найти рецепты правильных форм и хороших (с точки зрения социального функционализма и рационализма) композиций. Выготский обозначает их "формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов" — это построено по типу "стимул-реакции" (мечта бихевиоризма). Отсюда — претензии футуристов, которые далее Выготский оригинально выворачивает наизнанку.

Отсюда же и вся практика конструктивизма, производственного искусства, рационализма и их западных аналогов, которая придет позже его книги. На деле вся теория и практика выработала *новый стилевой комплекс*, точно отразивший принципиально новое состояние общества: человечество вступило в новую интегративную формацию и объясняется с нами, своими клеточками — людьми, языком рационализированных форм. В таком процессе рождаются даже новые чувства, которых не было у человека раньше ("чувство конструкции", о котором

пишет Я.Г. Чернихов, "чувство ритма" у М.Я. Гинзбурга и А. Белого): это — социальные чувства, присущие не групповому, не общественному (в смысле государства), а *всечеловеческому человеку*. Достигнут предельный, планетарный, масштаб, и в потоке аналитики XX-го века он осмыслялся; никто так и не понял пока, что *модернизм* есть совершенно новый, небывалый ракурс постижения данного феномена.

Здесь произошло расширение не только эстетического, но и рационального, и утилитарного диапазонов. Например, в искусстве XX-го века, особенно в авангарде, резко возрос уровень абстрактности транслируемого содержания, а опираться в форме оно стало не на традиционные психические процессы и уровни восприятия, а на не задействованные ранее самые нижние уровни восприятия (предвосприятие, досознательное восприятие). Из этого "замыкания" расширившихся *пределов верха* (рацио-содержания) и *низа* (пред-форм) возникли два исходных феномена всего модернизма: абстракционизм Василия Кандинского и супрематизм (как итог целой линии "кубизмов") Казимира Малевича. Мы поговорим о них подробнее дальше, потому что именно они определили собой все, что происходило в проективно-аналитическом искусстве модернизма далее.

* * *

Поставленная Л.С. Выготским еще в начале XX-го века группа проблем эстетики и психологии искусства так пока и не решена. Тем интереснее проследить состав этих проблем.

Эстетика как системность и как герменевтика

Пройдя по пути анализа ограниченности социологизма, гносеологизма Потебни и его школы (искусство как познание), объективного метода футуризма (искусство как прием), фрейдизма (искусство и психоанализ) как метода субъективного, Л.С. Выготский устанавливает единственно возможное диалектическое равновесие. В его точном разборе всплывает "внешняя" и "внутренняя" формы произведения, проблема содержания, значения и смысла, символичность и образность процесса художественного понимания.

Центральным, по Л.С. Выготскому, должен являться "процесс художественного понимания". И он подсказывает, в каком направлении следует вести поиски: "То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути". Подчеркнем, что важнейшим эстетическим фактором является не информация о содержании "что сказано", а *интонация*, способ, стиль: "как сказано, каким образом представлено известное содержание". Интонация переносится не путем оформления в прямом виде, а путем чувственного "заражения", эмпатии, о чем пишет в своей статье об искусстве Лев Толстой.

Второй важнейший ход заключается в следующем: "всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию". Если не понимать данное рассуждение так же упрощенно, как бихевиористы, возникает возможность рассмотреть произведение искусства

как организованность, например как *специально организованную художественную композицию*.

Именно это составляет один из главных приемов художественного анализа в нашем учебном курсе — он одновременно и объективированный, и качественный, поскольку из художественной формы мы данным шагом вычленим его психологический конструкт и можем делать это на трех уровнях: как конструкт социологический, как эстетический и как психологический (через раскрытие психологии формы — в том числе).

В главной части своей работы, в главе "Психология искусства", Выготский приходит к замечательной формуле, **к закону возникновения катарсиса**: "два противоположных аффекта и завершающий их катарсис" — или, в другом месте: "имя этому закону — катарсис, и именно он, а не что-либо другое, заставил старинного мастера на соборе Парижской Богоматери поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен". Главное — это движение, которое Выготский называет движением "противочувствования". Оно-то и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую эмпатическую функцию. "Противочувствование" состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства. Л.С. Выготский понимает катарсис прежде всего как духовное просветление. Разведя разные интерпретации катарсиса в истории эстетики по уровням целостности человека, мы увидим, что трактовка катарсиса у Выготского имеет в основе трехуровневую конструкцию:

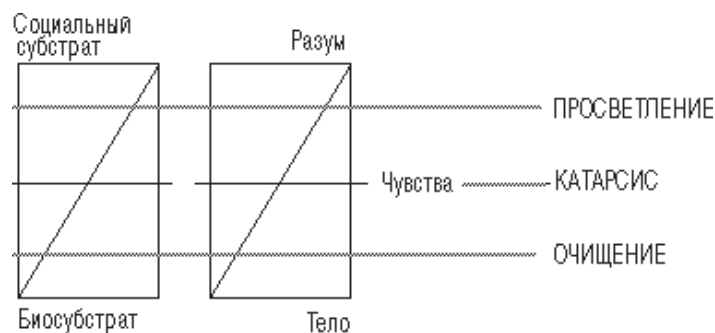


Рис. 49. Три иерархических уровня катарсиса — физиологический, эстетический, духовный.

Он анализирует данную формулу и строит конструкцию из *движущего противоречия*: "можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда включает в себе два противоположных чувства" — и далее идет все более тонкое различение уровней и способов построения движущего противоречия. Противоречие, лежащее в основе художественного произведения, *разворачивается во времени*, порождая катарсис. Это и есть композиция как процесс разворачивания ведущего противоречия во времени. Мы ее трактуем как график композиционного напряжения (где напряжение

задается "мощностью" самого противоречия). Как пишет о том же Ю. Тынянов, "в понятие этого протекания, этого "развертывания" вовсе не обязательно вносить временной оттенок" в том смысле, что "протекание формы" присуще как временным, так и пространственным искусствам.

В вопросе взаимоотношений искусства и жизни Выготский выстраивает целый веер — от эмпатии до концепции жизнестроения (весьма актуальной для его 1922 года) и не ставит здесь точку, как бы давая понять, что смысл искусства как раз в этом *возможном разнообразии* его осмысления, использования и применения.

Приведем его цитату, во многом итоговую: психологическое исследование, говорит Л.С. Выготский, "показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни".

* * *

Рассуждения Л.С. Выготского можно завершить формулой: "от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов". Эта научная задача была реализована, к сожалению, весьма фрагментарно. И это означает, что решать ее придется.

Социогенетизм школы Выготского

Ученик Выготского А.Н. Леонтьев разработал свой вариант социогенетизма. Он сместил акцент с запрещенной в советской науке "знаковой детерминации психики" на *деятельностную детерминацию*, напрямую связанную с системой общественных отношений и производную от них. Термин "деятельность" был введен в научный обиход М.Я. Басовым, разработавшим учение о человеке как активном деятеле в среде.

Строение сознания А.Н. Леонтьев выводит из структуры производственно-предметной коллективной деятельности. В работах Выготского взаимосвязь сознания и деятельности уже была принципиально осмыслена, а потому в учении А.Н. Леонтьева, А.Р. Лурии и А.В. Запорожца она нашла свое развитие в более конкретных и прикладных направлениях: в психологической теории деятельности, в теории формирования умственных действий, в исследованиях памяти и речи.

А.Н. Леонтьев понимал, что между абстракцией всемирно-исторического и конкретным человеком лежит большое незаполненное поле. Категория "отношений" мешала его развернуть, и не столько научно, сколько идеологически: тут начиналась запретная зона социологии.

Примечательно, что А.Н. Леонтьев в философском смысле различал то же, что и М. Хайдеггер: бытие и время. Но само "время" у него предъявлено далее ракурсно-психологически, так как все его теоретическое построение ориентировано на решение главной психологической проблемы. От всеобщих "значений" и полустатических "отношений" все равно нужно было сделать шаг к очень опасному в то время отдельному "субъекту". На этом пересечении и появляется его понятие "деятельности" — так рождается психологическая теория деятельности А.Н. Леонтьева.

Деятельность связывает и общество, и личность, и не через кентавра “отношений” (это — представление динамического в статике), а непосредственно *во времени*: деятельность существует только во времени. При помощи деятельности и в дополнение к внешне представленным и общественно обусловленным “значениям” человек приобретает **личностные “смыслы”** (“личностный смысл” выступает как отношение мотива к цели деятельности). Такое понимание значения и смысла не единственное — в том же историческом времени были выдвинуты и другие точки зрения, например точка зрения Д. Дьюи и многие другие.

Но в данном множестве можно было сделать и другие акценты, правда, нужно было дождаться других времен. Дополнением к “объективной” теории А.Н. Леонтьева послужила “субъективная” теория С.Л. Рубинштейна. Различие их теорий деятельности — в ракурсе: это — взгляды на одну и ту же проблематику *извне* (А.Н. Леонтьев) и *изнутри* (С.Л. Рубинштейн). История их воссоединила как представителей одной “школы деятельности”, и это справедливо.

Какое отношение сказанное имеет к эстетике? Самое прямое: от *психологической* теории деятельности А.Н. Леонтьева и С.Л. Рубинштейна в 60-е произойдет переход к “функционалистической” по направленности системной теории деятельности, близкой по установкам к системному анализу науки в целом. Это позволило ей обособиться как науке и выйти из лона психологии. Проблематику деятельности начали исследовать скорее со стороны ее *социальной* типологии (классификация, порядок, регулярность, границы, ячейки) и внутрисистемного устройства (деятельность как система, деятельность как технология). Происходило это и по отношению к искусству. Именно здесь, в рамках теории деятельности, появилось понимание “эстетического произведения” как результата специфической по функциям и сфере “эстетической деятельности”, отличной от субстанциальной “художественной деятельности” и ее продуктов.

Интересно отметить, что существует особая, преемственная, “леонтьевская”, линия в данном вопросе. Так, А.А. Леонтьев в своих работах “Психология общения” и “Основы психолингвистики” разворачивает личностный коммуникационно-знаковый аспект эстетического. Близкий ракурс, но в философии постмодерна, развивал известный немецкий ученый Ю. Хабермас.

В ракурсе “психологии смысла” освещено это направление у Д.А. Леонтьева. Он пробует подвести итоги множеству современных точек зрения на проблему смысла в целом.

Принципиальное методологическое игнорирование Выготским собственно историко-культурологического метода привело к характерным последствиям. В отличие от французской “Новой исторической школы”, московская социогенетическая школа не прибегала к историческим исследованиям. Впоследствии различие советской и французской школ было теоретически осознано, и его попытались снять В.П. Зинченко и М. Мамардашвили в структурно-семиотическом методе анализа продуктов цивилизации. Эта остро актуальная тема также нашла продолжение в работах А.Г. Асмолова.

Западная эстетика

Ведущая линия эстетики XX века — это прагматизация эстетики (дизайн и СМИ, имидж и СМК). Но тем не менее над ними находится поле “чистых теоретиков”, философия которых воспринимается уже как элитарное занятие. История эстетики, по мнению самих западных ученых, как раз и есть этот пласт. Мы же, напротив, считаем эти изыски кружевной работой декораторов, уже весьма далеких от жизни и менталитета времени. В этом потоке *эстетики для избранных* очевидны тематические параллели с развитием советской эстетики. Но с тем же успехом мы можем найти их в русской философии эмигрантов и “внутренних эмигрантов”, иногда даже более изысканного толка.

Так, философия П.А. Флоренского — поразительный синтез теологии, философии и самой современной науки — местами приближается к экспериментальной эстетике (учение о пространстве, исследование золотого сечения, понимание композиции и многого другое), а местами выходит ввысь за рамки всего западного иррационалистического философствования (например, его учение о символе). Сама философия Флоренского эстетична, но это — эстетика, исходящая из идей русского православия и потому для Запада неприемлемая. На полвека он оставался изгоем по обе стороны границы, да и сейчас перед ним останавливаются в растерянности — как же эту грандиозность понять? Между тем этот священник-философ читал лекции во Вхутемасе, публиковал работы по электротехнике и даже в лагере исследовал и наладил производство связанного йода из морепродуктов. Высшие проявления Духа и голый прагматизм его современности сосуществовали в его учении.

Ничего даже отдаленно похожего мы не увидим на Западе.

Многие эстетики XX века продолжают производить философию, которая уже завершила свое доминирование в Новом времени. С точки зрения стиля, это — “феномен арт-деко”, стиля, который продолжает традицию прошлого, на фоне доминирования совсем других современных тенденций.

Историческая психология и эстетика. Историческую психологию можно определить двояко: она равно имеет свой статус в обществоведении и в человекознании, поскольку содержит проблематику и “Мы”, и “Я”.

История — это временная последовательность, ее сценарий — последовательность эпох и событий. Историки конструируют прошлое методом синхронных сечений, как бы срезами “поперек истории”. Говоря языком кинематографических аналогий, историки останавливают ленту истории, “кадрируют” ее на существенные хронологические промежутки (периоды, этапы) и, как максимум, вырезают в них отдельные кадры-события.

Методология историка — реконструкция, которую можно разделить на две стадии: *инвентаризация и интерпретация*. Реконструкция прежде всего покоится на требовании максимально возможной репрезентативности исходных данных, как и в социологии. Сбор данных (*инвентаризация*) и их последующее содержательное объяснение (*интерпретация*) производится по своим методикам.

Эта последовательность общепринята, но с ней не все ученые XX века были согласны. В структурализме (К. Леви-Стросс, М. Фуко и др.) представлен лишь

объектный этап “инвентаризации”. Не интерпретировать исторический материал, оставаться в рамках *археологии знания*, — очень заманчивая идея, но соблюсти это требование в общем контексте структуралисты все равно не смогли. Даже наиболее жесткий из них, М. Фуко, был вынужден прибегнуть к герменевтике и социологическим объяснениям. Впоследствии постмодернизм возвел его на пьедестал именно за это.

Направления и школы. В исторической психологии XX века можно выделить несколько характерных направлений, изучавших ментальность.

Изучение ментальности прошлого и настоящего показало, что психика присуща и животным, но *ментальность* есть исключительно у человека: это — особый исторический продукт неразрывного *соединения психического и социального*. Ментальность — это и отображение в микроносителе-человеке состояния всей социальной макросубстанции, и историко-человеческое отображение психологии больших социальных групп (в призме ментальности социум обретает человеческий смысл), и человеческая активность, объективированная в памятниках культуры.

Прежде всего изучение ментальности связано с “новой исторической школой” (школа “Исторического синтеза”, школа “Анналов”), применявшей методы исторической реконструкции — воссоздания картин жизни социальных групп в определенную эпоху. Полная реконструкция, в единстве *инвентаризации и интерпретации*, была введена в обиход французским историком Люсьеном Февром. Мы достаточно развернуто проанализировали становление французской школы “Анналов” в нашей работе “Экзистенциальная системогенетика”, поэтому возвращаться к данной теме во всем объеме здесь нет смысла, ограничимся тезисами.

Напомним, что в основе научного синтеза школы “Анналов” лежат социологические модели Э. Дюркгейма и беллетризованная психология А. Бера (*академический спиритуализм*). Но их вариант соединения социологии и психологии, хоть и был удачным, не остался в исторической науке единственным. Ниже мы обратимся к теории Мейерсона, который иначе расставил акценты.

По отношению к человеку в исследованиях школы “Анналов” использовалась хорошо известная нам по Выготскому иерархия: человек физический (выведение иерархии биологических потребностей) — человек психический (физиологические основы темперамента, эмоции человека) — человек социальный (социальные типы личности). Цель исторической реконструкции объективирована и состоит в том, чтобы из разрозненных фактов сложить объемную картину коллективной психологии изучаемой эпохи.

В результате на многоуровневой и многоцикловой основе должна быть *синтетически реконструирована* максимально полная картина мира некоторой эпохи прошлого, ее менталитет, а не только “образ ушедшей эпохи”. Итог исследования предстает как многослойная “единая психологическая матрица эпохи”, или “видение мира” (в котором заложен развиваемый нами принцип многоярусного “пакета слайдов”). Усилиями исследователей эта синтетическая характеристика эпохи — **картина мира** — постепенно стала приобретать решающее значение в исторической науке.

Но были и другие, вполне оригинальные системы в изучении ментальности. Упомянем одну из них, имеющую явное отношение к эстетике.

У И. Мейерсона речь идет о *процессах, порождающих ментальность*. Ядро этого учения в чем-то совпадает с положениями советской психологической школы Л.С. Выготского — А.Н. Леонтьева: человек есть существо деятельное, его поведение обусловлено его уникальной способностью к созданию второй природы, деятельность порождает значения и смыслы. Но в отличие от последователей этой школы, Мейерсон говорит о *макропроцессах, порождающих деятельность*. Акцент состоит в том, что социальный опыт имеет символическую сторону, а *все формы объективированной активности* человека воспринимаются как *система значений, имеющих психологический смысл*. Личность объективирована в психических реакциях, поступках, произведениях искусства, орудиях труда, социальных иерархиях, и все это поддается исследованию, если изучать человека с конкретными приметамы места и времени. Идея Мейерсона состояла в том, что *строение психики* отражает обстоятельства ее складывания в истории. Изменения символической стороны социального опыта, постигаемые через анализ трансформации знаковых операций и значений, нужно анализировать для того, чтобы постичь работу и самоизменение “духа”. Раскрывая, например, общую духовную структуру XVII века, исследователь ищет (в психологическом преломлении) общую основу не только политики и морали, но и литературы и т.п. проявлений *идеального типа эпохи*. В описании разных сторон исследуемого создается единство “человеческого факта”.

Интуитивизм Б. Кроче. Самым знаменитым эстетиком начального периода являлся Б. Кроче. Он и умер точно в конце цикла (1920-1953), почти в одно время со Сталиным. Его постоянно характеризуют как “интуитивиста”, хотя сам термин остается весьма туманным, привычнее идеалистический трансцендентализм кантовского толка, дополненный гегельянством. Как бы то ни было, это — нечто, противоположное прагматизму и объективизму позитивной науки. Все его основные позиции сложились в менталитете конца Нового времени и ярко иллюстрируют нашу гипотезу стиля “арт-деко”.

Комплекс идей Кроче необычайно прост: эстетику нужно освободить от всех примесей. Делает он это, применяя модель “четверки” (Истина, Добро, Красота, Польза), причем в четырех ракурсах. Такая методологическая матрица (4 X 4) дает ответ на основные вопросы его эстетики, да и философии в целом.

Искусство не есть Польза, искусство не есть Добро, искусство не есть Истина. В этом очищенном виде становится понятно, что искусство есть лирическая интуиция, а *эстетика* — “Наука о выражении, или общая лингвистика” (так и называется его работа 1903 года). Здесь искусство понимается им как самый элементарный вид языка. Искусство по функции есть продукт воображения, выражение чувств, опирающееся на воображение. Воображение осуществляет простейшую конкретизацию явлений, но при этом оно оформляет сложнейшие пласты бытия, придавая конкретность интуиции. Подсознательная материя ощущений наполняет содержанием форму. И выражение в этом важнее той материи, из которой создаются произведения искусства.

Характерно следующее: предвзяв ХХ век, Кроче затронул все важнейшие тематические нити эстетики этого века: интуицию, воображение, выражение и красоту. Ценность и изысканность его пассажей лучше всего оценили философы и художественные критики. Но ничего существенно нового, кроме самого хода по очищению эстетического от всего прочего, его теория не содержит. Как говорил Гегель, каждая вещь гибнет от собственной односторонности, которая и составляет ее специфику. Теория Кроче нередко закрывает выход в область вне искусства, где функции эстетического сохраняются и живут в ХХ веке активнее, чем в самом искусстве. Интуиция, воображение, опыт, язык — все это из арсенала конца Нового времени. Кроче чувствует, что художник со своей интуицией *выражает* содержание времени и делает это иначе, чем все прочие, но такое понятие, как “менталитет”, его системе противопоказано — вот почему сама эстетика Кроче, выраженная исключительно кратко, становится произведением искусства типа деклараций и манифестов художественного авангарда его времени.

Материализм Д. Сантаяны. Идеалиста Б. Кроче дополняет материалист Д. Сантаяна, кстати, умерший с ним в один год. Суть его расхождений с Кроче та же, что у Платона — с Аристотелем: на фреске Рафаэля один показывает на небо, другой — на землю. Сантаяна в этой паре — материалист и причины красоты ищет на земле.

В работах “Чувство прекрасного” и “Разумное в искусстве” он предлагает теорию ценностей, определяющихся человеческими желаниями. Только сама природа человека делает хорошее хорошим. Из потребностей человека рожден весь социальный мир, включая искусство. Красота непосредственна, позитивна и органична; причины ее — в человеке и его материальности. Инстинкты и чувства ведут к прекрасному, физическое происхождение и случайные причины лежат в основании типов красоты. Значение художника определяется его масштабом, “величиной мира, в котором он обитает”. Даже христианское учение он рассматривает как поэтический символ судьбы человека.

Лично Сантаяну привлекало искусство возвышающее, “освобождающее разум и сердце”, поэтому он так любил энергичное биение пульса молодой Америки. Его всеобщее понимание поэтического символа повлияло на символизм, который стал преобладающим учением на Западе примерно с 1925 года. Это и был тот рубеж, с которого и следует начинать историю ментального ХХ века.

Символизм. Около десяти лет понадобилось Э. Кассиреру, чтобы обозначить и развернуть свою “Философию символических форм”. Его позиция — между Кроче и Сантаяной. Не разум, а способность продуцировать символы делают человека человеком. Высшая ступень символизации — искусство.

Символ раздвоен между человеком и миром. Он и связывает человека с миром, и вместе с тем разделяет, размежевывает их. Символ есть основное орудие этого размежевания, переводящее человека в мир его собственных понятий и категорий, где человек утверждается.

Отметим, что в то же самое историческое время теория символа была разработана отцом П. Флоренским, но миры, которые у него разделяет символ, несколько иные: это — мир божественный, потусторонний, и мир человеческой

реальности. В качестве уникального символического образования, пограничного между этими мирами, он рассматривает икону.

Теория символической формы Кассирера вызвала целый поток исследований. Во-первых, потому, что речь и у него, и у Кроче, и у Сантаяны шла об одном и том же: *символ, выражение и потребности* связаны — это ракурс исследования Души (в тройке “Дух — Душа — Соматика”), это ракурс “энергетический” (в тройке “информация — энергия — вещество”) или, наконец, это экзистенция. Во-вторых, речь у него шла о форме, а исследование художественной формы в XX веке было главной тенденцией. Как утверждал Ж. Маритэн, в движении к форме символ превращается в знак (“Знак и Символ”). Историческое изучение знаков, символов и образов в качестве орудий (как просвещения, так и суеверия) особенно вдохновляло неотомистов. Маритэн обособил такие *функции* художественных символов, как умозрительное выражение (действительность вне нас), практическую (приказ или призыв), магическую (чары, очаровывание), инвертивную (выражение художника, отражение его состояния и общественного положения).

Другой неотомист Э. Паносский, стоявший ближе всех к Кассиреру, обозначил набор символических функций картины, которые действуют совокупно. Говоря современным языком, речь у него идет о многослойности значений и смыслов, упакованных в “пакет слайдов”. Он рассмотрел типы перспективы как историческую последовательность символических форм; причем он связывал их с мировоззрением каждой эпохи. Характерно, что проблемами перспективы и символа занимался в то же самое время и П.А. Флоренский (“Обратная перспектива”) — он даже вел уникальный курс перспективы.

Хотя работа Э. Паносского “Перспектива как символическая форма” (1924-1925) вроде бы не переводилась на русский язык, нам она кажется по замыслу совпадающей с нашей теорией менталитета и форм его выражения в искусстве (см.: “Экзистенциальная системогенетика”, где есть такой раздел). Понять эту связь очень важно, ведь перспектива задает тип восприятия пространства и ментально обусловлена. Но выделение конкретных типов перспективы и их связанность с мировоззрением в духе Вельфлина еще не означает построения логики истории менталитета в целом. Неотомизму она ни к чему.

Искусство хронотопично, поэтому после установления связи символа с пространством следовало ждать связанности символа и времени. Это осуществила С. Лангер, разработав теорию символов для музыки (“Философия в новой тональности”). Правда, она опиралась не столько на Кассирера, сколько на математическую логику А.Н. Уайтхеда. Музыкальная композиция выступает у нее как “незавершенный символ” человеческого вообще — музыка есть развивающийся миф нашей внутренней жизни.

Мы придерживаемся близких взглядов, актуализируя инвариант композиции во времени и его модусы.

Семантические и семиотические направления эстетики мы пока затрагивать не будем по той причине, что именно о них написано невообразимо много, а реальный вклад их в эстетику пока так и не ясен. Скорее эстетика помогла им, чем они — эстетике.

В своих крайних математизированных проявлениях эти направления, несомненно, оказали влияние на все ветви исследования формы (Д. Хембидж “О динамической симметрии”, 1920; Д. Биркгоф “Эстетическая мера”, 1933 г.; М. Гика “Геометрия искусства и жизни”, 1946 г.).

Что касается термина “значение”, то следует уточнить: нам гораздо ближе не абстрактная плюралистическая установка А. Ричардса, Ч. Огдена и Д. Вуда (“Основы эстетики”, 1925 г.), а трактовка его в теории Выготского — А.Н. Леонтьева — Рубинштейна.

Формальная эстетика. Это — линия, близкая к психофизиологии. Она применяет методики выбора предпочитаемых элементарных форм и цветовых пятен, а также тесты для проверки художественных способностей.

На фоне завораживающего математического блеска естественных наук эстетика всюду стремится приблизиться к “формулам красоты”. Этим поискам способствуют математики, обратившие внимание на искусство. Такова, например, формула американского математика **Г. Биркгофа**, в которой он выразил ощущение эстетического удовольствия, возникающего при художественном созерцании объекта:

$$M = O/C,$$

где *M* — эстетическая мера; *O* — упорядоченность; *C* — сложность.

Собственно, он не открыл этой формулой ничего нового, но на эстетиков подействовала скорее магия формулы. Эстетическая мера, очевидно, зависит от упорядоченности объекта, поэтому наиболее важные эстетические характеристики всегда были связаны с порядком (ясность, симметричность и т.д.). Из формулы следует, что более сложный объект требует больше внимания при восприятии.

Мы считаем, что здесь речь идет не о двух параметрах, а о двух эстетических индикационных парах, имеющих отношение к художественной композиции: “порядок — хаос” и “простота — сложность”, — это, по сути, парные шкалы. Их связанность имеет циклический характер и изображается нами так:

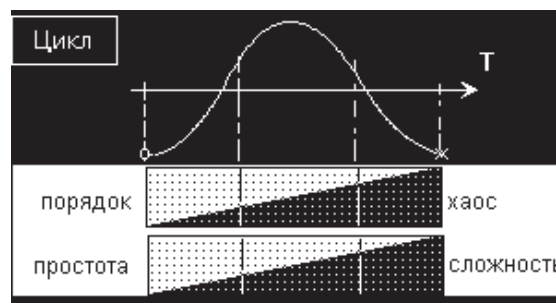


Рис. 50. Парные индикаторы “порядок — хаос”, “простота — сложность” и их связь с циклом.

Гештальтпсихолог **Г.Ю. Айзенк** счел теорию Биркгофа ошибочной в самом главном: неверно, что эстетическая мера — результат отношения упорядоченности и сложности. Вариант “формулы красоты” у Айзенка прямо противоположен (умножение — вместо деления):

$$M = O C,$$

где:

M — чувство ценности и эстетической меры;

C — сложность объекта;

O — его порядок, гармония, симметрия.

Айзенк ввел еще один критерий: “хорошая форма” содержит оптимальное сочетание **повторяемости** элементов и их **разнообразия**. В современной теории композиции это выражается, например, через понятия “метр” и “ритм”, через понятия метрического повтора и ритмической неповторимости, двух ритмов (физиологический ритм и ритм образный) и т.п. В полемике с Биркгофом он применял принцип целостности (неверно, что глаз прослеживает стороны воспринимаемого предмета поочередно — он видит целое).

Этот английский психолог одним из первых на Западе осознал, что эстетическая оценка иерархична. Эстетическую меру M. Айзенк видел зависящей как от свойств объекта, так и от восприятия субъекта (свойств личности). Основной фактор эстетической меры — показатель, связанный с типом нервной системы, обладающий универсальностью, с точки зрения природы человека, и относящийся ко всем видам восприятия. Полная мера требует учета индивидуальных различий (человек как биологический вид), отражает его образованность (общая эрудиция человека) и опосредована его принадлежностью к определенной культуре.

В этом с ним был солидарен также английский психолог и эстетик Э. Баллоу. Красоту он понимал как качество объекта, а содержание эстетического сознания прояснял через субъект-объектные отношения.

Через полвека в концепции **Д.Е. Берлайна** были подытожены основные идеи данного периода. Они укладываются в один тезисный абзац и одну иерархию.

Эстетический объект имеет определенные *качества*, благодаря которым и может считаться эстетическим. Эти качества стимулируют организм человека, порождая эстетические реакции. Такие стимулы (“переменные”) группируются в три иерархические разновидности:

— “коллативные” переменные (сложность, новизна, необычность, “степень озадачивания” объекта), возникающие из сопоставления стимулов высших уровней, близких к рациональному;

— переменные человека как живого (его эко- и биоосновы — сигналы об угрозе здоровью, выживанию);

— психофизиологические переменные (время, пространство, свет, цвет, звук, запах, вкус и т.д.).

Инструментальный рационализм. Философский рационализм, по мере его превращения в прикладной и инструментальный, все больше проникает в гущу жизни. Лозунг рационализации жизни, выдвинутый Дьюи, очень скоро приобрел статус научной организации труда. Ставилась задача сделать всякий труд более интенсивным и более продуктивным, и на этом поприще капитализм и социализм устроили настоящую гонку. Несомненную помощь в их устремлении могла оказать и эстетика, она еще в XIX веке созрела для нового объективизма и инструментализма.

Технократический ум подходит к эстетике с *требованиями немедленного эффекта*. Эстетика обратилась в сторону промышленности — так возникли ветви “конструктивизма”, “промышленного искусства”, “жизнестроения”, а позже — “промышленная эстетика”. Стоит упомянуть исследования начала 20-х годов, которые устанавливали взаимосвязь между формами социального поведения и формами социальной среды, пространства обитания. Например, в преступлениях видели явления, аналогичные душевным заболеваниям. Подобные взгляды носили скорее общепhilosophический, чем прикладной, характер.

Средоточием поисков стали эстетические реакции человека, а основой — экспериментальная и дифференциальная ветви психологии. Подобно технической системе, человека начинают испытывать и тестировать, выясняют его эстетические параметры, реакции и пороги ощущений, экспериментально изучают поведение человека в самых разных эстетических условиях. Со временем из этих поисков родились и современная теория композиции (особенно — в архитектуре и дизайне), и эргономика, и некоторые разделы инженерной психологии. Аналогичные исследования велись тогда в России и в Германии (Вхутемас и Баухауз), а впоследствии — в ряде других стран, что привело к возникновению целой сети организаций, ныне международных (ИКСИД). В некоторых странах речь идет об отдельных институтах, например об Институте цвета, существующем и во Франции, и в Японии и т.д.

Бихевиоризм. Объективность — как основная ориентация в данный период — привела к изменению доминанты: произошел переход от изучения сознания человека к изучению его поведения. Реализовалась линия работ Сеченова, и одно из направлений этой линии возникло на Западе, в США, — здесь сложилась психологическая школа бихевиоризма. Ее лидер, Д.Б. Уотсон, сформулировал основные идеи еще в 1913 году: сознание не поддается изучению, но эмоции могут быть управляемы по заданной программе.

Здесь исключался не только интроспекционизм, но и категория образа. Бихевиористы довели объективированность без применения категории “сознания” до некоторого логического предела: акцентирование биологизма устранило человека.

Гештальтпсихология. Для эстетики, теории образа и теории восприятия решающее значение сыграла гештальтпсихология. Гештальтизм возник на базе экспериментальных исследований зрительного восприятия. Ее основателями были немецкие ученые: М. Вертгеймер, В. Кёлер и К. Коффка.

Эта разновидность психологии сформировалась в качестве реакции на принцип “атомизма”, объясняя *восприятие как сумму отдельных ощущений*. Гештальтисты стремились выявить в человеческом сознании *наличие целостных психических структур*. Их центральная категория — “гештальт” (целостный образ, структура) — выступила объективной основой целостного восприятия как антитеза структурализму, в котором значение части было преобладающим по отношению к значению целого.

Философское основание теории гештальта — принцип изоморфизма, основанный на утверждении, что психические структуры подобны структурам реального физического мира.

В качестве основных рабочих понятий в этом течении фигурировали *форма, фигура, фон, конфигурация, перцептивная структура*. На основе изучения зрительного восприятия и на базе своих экспериментов гештальт-психологи создали **теорию формы**, выделили наиболее важные свойства форм и конфигураций, определили взаимоотношения между ними, а также сформулировали законы гештальта. Особое внимание в теории уделялось проблемам целостности, отношениям целого и частей (например, отношениям фигуры и фона). Особенности восприятия формы в гештальт-психологии можно свести к двум основным тезисам.

1. Форма всегда существует на фоне. Изменение фона неизбежно вызывает изменение формы (в той или иной степени) и, наоборот, формирует образ в восприятии. Форма и фон образуют реально существующие целостности.

2. Сознание человека строится на базе целостных образов, отчего человек априори обладает тенденцией к более легкому восприятию связанных и упорядоченных форм. В процессах восприятия формы происходит объединение частей в целое, они стремятся к образованию ясного, простого, уравновешенного, выразительного, завершенного и определенного целого.

Методология данного психологического направления широко использовала положения современной физики, особенно — интегрирующую теорию электромагнитного поля, созданную Максвеллом и Планком. На этой новой методологической основе Кёлер и Вертгеймер разработали свою теорию образа.

Гештальтпсихология имела также ряд интересных прикладных ответвлений, связанных с трактовкой хронотопа. Так, например, немецкий психолог-экспериментатор К. Левин разработал “теорию поля”, в которой он трактовал поле как своего рода деятельностный гештальт. Это поле (“жизненное пространство”) является местом, где проявлено поведение человека, оно объединяет в целое внутреннее и внешнее, мотивы личности (векторы движения субъекта в психологическом поле) и предметы его устремлений. Главный вывод Левина: внешние, внеличностные, объекты способны определять мотивацию поведения или существенно влиять на нее. Вывод имел значительное воздействие на западную теорию и на практику дизайна и архитектуры XX века. Пространство у него предстало системно — топологически (графически), а время — как изменяющаяся структура. Левин предложил даже свою “геометрию пространства пути” — она использовалась для аналитики и прогноза вариантов поведения. Кроме того, Левин анализировал не только личностные, но и групповые аспекты взаимоотношений, не только аспекты активности личности, но и аспекты деятельности групп, на основе чего им были введены понятия о групповой динамике и групповой психологической атмосфере. Из этого ядра впоследствии возник целый веер исследований по проблемам социальной коммуникации и общения.

Немецкая гештальтпсихология получила продолжение в Англии и США. Представление о восприятии целостной формы развил Р. Огден в своей “Психологии искусства” (1938 г.). Он утверждал, что искусство рождается в поисках приспособления, эстетическое чувство соответствует правильному приспособлению к среде, а произведение становится прекрасным, когда достигается состояние совершенства, награждающее ощущением уникальности, законченности и целостности.

Психоанализ. Если говорить о психоанализе как об особом подходе, то можно указать на две четко различимые ветви: это — “фрейдизм”, направление, названное по имени врача З. Фрейда, и психоанализ К. Юнга, его “отколовшегося” ученика и коллеги, который пошел своим путем. Их сходство состоит в обращенности к области бессознательного. Их различие состоит в выделении разных аспектов человеческой психики в качестве доминирующей. З. Фрейд прежде всего обратил внимание на устройство личного внутреннего мира человека. К. Юнг увидел в человеке скорее животное общественное, наделенное кроме личных еще и коллективными бессознательными регуляторами. Можно сказать, что Юнг опирался на коллективизм внутреннего мира человека.

Фрейдизм. Начавшись в психологии и психиатрии, данное течение приобрело общенаучный статус, на который вовсе не было рассчитано. Фрейдизм исходит из примата биоосновы в структуре человеческой психики: это — учение, в котором слились клиническое учение о неврозах и близкое к герменевтике толкование символов.

Фрейдизм до сих пор оказывает влияние на многие области, связанные с изучением человека, он сильно повлиял на антропологию, эстетику, искусствознание, литературоведение, его применяли для изучения художественного творчества и т.д. Работы З. Фрейда о Леонардо да Винчи, о происхождении цивилизации, религии и морали являются для фрейдистов неподражаемыми классическими образцами. Интересно, что сам Фрейд признавал, что культурная необходимость в красоте ему неясна, хотя с ней и нужно считаться. Он относился к искусству скорее терапевтически, например считал катарсис хорошим средством освобождения от конфликтов психики.

Один из главных постулатов фрейдизма состоит в том, что вся символическая культура основана на языке бессознательного. Бессознательный опыт индивида закреплен в символах. В этом отношении психоанализ довольно смело брал на себя роль *универсальной поэтики человечества*, но реально доказать эту потенциальность он так и не смог.

По З. Фрейду, психика невротика является ключом к объяснению культуры. Он строит теорию происхождения цивилизации, исходя из теории бессознательных желаний. Среди множества культурных сюжетов Фрейда особо привлекала тема отцеубийства. В работе “Тотем и табу” (1913) он обращает внимание на тотемные пиршества и запреты, возникшие в первобытной религии, так называемые “табу”. Это всего лишь набросок, в котором психоанализ внедряется в сферу исторической психологии.

Теория основополагающего отцеубийства последовательно развивается им и далее, в работе “Человек Моисей и монотеистическая религия” (1939). Таким способом Фрейд основал **историко-генетическую линию психоанализа**. С тех пор большинство психоисториков *в индивидуальных случаях* ищет опору для исторической правды. Эта линия внутренне раздвоена: в ней совмещен откровенный аналитический рационализм и плохо скрываемый исследовательский интуитивизм (*сциентизм и романтизм*, по Рикеру). Есть и те, кто рассматривает все это как чистое художественное творчество, что весьма близко к истине.

С позиции фрейдизма, культура есть контроль над влечениями людей, нормирование, благодаря которому человеческое сообщество не распадается. За отказ от удовлетворения желания человек получает в обществе возмещение, обычно — иллюзорное. Психика в своей структуре как бы априори содержит невроз, а его основой является процессуальное противостояние влечения и нормы. Культура в многочисленных ритуалах и мифах предстает как явление художественное: драма любви и ненависти, вины и раскаяния.

Психоаналитическая теория и практика, исходит из “первоначального преступления”, “экономики” либидо и анализа индивидуальных клинических случаев. Психоаналитик считает, что именно он улавливает скрытые бессознательные мотивы человеческого поведения. Но в психоистории обнаруживаем явное противоречие между законами функционирования индивидуальной психики и логикой жизни разнообразных коллективов — они вовсе не сводятся к чему-то единому. Даже социологизированный неофрейдизм не смог связать индивидуальные действия и историю социальных групп — вот почему современная психоистория предпочитает использовать учение Фрейда более ограниченно, в качестве *теории человека* в обществе.

Аналитическая психология К. Юнга. В ее основе лежат понятия “коллективного бессознательного” и “архетипических структур”. Аналитическая психология Юнга в некоторой части восполнила те явные пробелы, которые видны во фрейдизме.

Фрейдизм скорее заявлял о существовании, чем давал типологию и глубинные толкования коллективных символов. К. Юнг, напротив, исследовал мифологии разных народов мира с позиции наличия в них проявлений “коллективного бессознательного”, инвариантных символических образцов, “архетипических структур”. При всей своей скрупулезности и любви к деталям Юнг склоняется скорее к идиографическому методу, художественно-интуитивному прозрению, поскольку никак иначе воспринять и объяснить эти сложные феномены не может. Влияние Карла Юнга и его школы на эстетические искания в XX веке, несомненно, велико, но не слишком разнообразно.

Можно упомянуть М. Бодкин, разработавшую теорию прототипов в поэзии на базе психоанализа Юнга. Ниже мы приводим одну из работ А. Тинг, продолжательницу Юнга в теории архитектуры.

ПЯТЫЙ ЭТАП

XX век — прагматизм, проективизм и релятивизм. Мезоуровень. Гомеостатика.

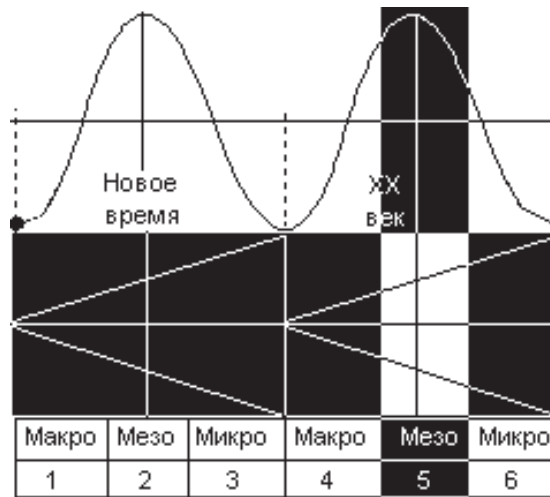


Рис. 51. Средний цикл эстетической науки XX века.

Второй этап (1953-1985 гг.) — равновесный. Главный акцент находится на *мезоуровне*. Фон — устойчивое состояние множества политико-экономических систем. Гомеостатика присуща буквально всем социальным проявлениям, что отчетливо отражено в искусстве.

Впервые за цикл Новейшего времени в центре интересов *находятся и общество и человек*, в своем полноценном биосоциальном состоянии. Отсюда — интерес к деятельности, к функции, к асиологии, к этике и эстетике (Прекрасное), к психологии групп (а не обществ), коммуникативности, к уму (когнитивизм).

В науке в центре внимания оказываются так называемые “теории среднего уровня” — не философские и не прикладные.



Рис. 52. Доминанта пятого этапа развития эстетической науки.

Отсюда, из равновесности, исходят попытки сочетать рациональное познание и понимание (герменевтику). У Дж. Брунера эта парность обозначена как *парадигма и наррадигма*.

Впервые в цикле XX века наступил *равновесный масштаб*: ценится мироощущение “здесь и сейчас”, но — в исторических пределах равновесия прошлого и будущего, в пространственных пределах между космосом и Землей, между всемирностью и малой родиной. В этот период люди наиболее интенсивно технически осваивали космос.

Состояние советской эстетической науки

В СССР после “оттепели”, в 60-е и 70-е годы, возникла ситуация сначала медленного, а затем все более и более интенсивного обсуждения проблем “художественного конструирования” и урбанистической архитектуры, которая вынесла на свет нерешенный набор эстетических проблем. Практика требовала эстетизации, что заставило обратиться даже в запрещенное прошлое — в 20-е годы, которые преподносились нередко как фантастически интересное мифологизированное прошлое. Поначалу казалось, что возрождение 20-х позволит ответить на все новые вопросы “хрущевской оттепели” с ее яркими социальными иллюзиями, но откат произошел очень быстро.

В эстетике в некоторой степени могли “конкурировать” разные точки зрения, и их стимулировали в модных журнальных дискуссиях (дискуссия “физиков и лириков”, полемика о красоте и пользе, дискуссия природников и общественников в эстетике и т.д.). Еще свежи были в памяти дискуссии 20-х годов, которые завершились истреблением как эстетики, так и эстетиков, поэтому само участие в таких инспирированных властью дебатах было немалым геройством. Кстати, моменты интереса к эстетическим проблемам (в 20-е и в 60-е) в точности соответствуют полувековому циклу.

Вышло в свет немало новых работ маститых и молодых авторов, были переизданы некоторые лучшие работы из прошлого, а ряд ранее запрещенных был издан впервые. Небольшое количество переводных работ обновляли это возникающее поле, а издание гегелевской эстетики завершило процесс раскрытия шлюз. Два академических института издали многотомные подборки материалов по истории эстетической мысли. В этот период были сделаны фундаментальные обзоры как истории, так и современной западной эстетики, не потерявшие актуальности и сегодня, — других пока просто нет.

Учебники и теоретические работы этого периода, особенно в начале 70-х, отличаются отчетливостью хотя бы в области теоретических схем. Они исследуют собственно эстетику и в основном интересуются наиболее общими понятиями эстетического поля — эстетическими отношениями, процессами, категориями и модусами. В традициях гегелевской эстетики пробивает себе дорогу и динамический аспект представления системы категорий, но только — на периферии. Парадокс советской эстетики середины века состоял в том, что это была наука процветающая вопреки накинутаю на нее короткому идеологическому поводку. По этой причине она нередко занималась под видом эстетики чем

угодно, ранее запрещенным. Разбираться с умниками такого рода властям становилось все труднее: наука нужна для управления, а прошлого Большого страха уже не стало. Власть пугала гуманитарную интеллигенцию, как могла, но в основном — мирными методами. Таким был общий фон.

Живые классики. Титанический многотомный труд по истории античной эстетики и эстетике Возрождения до конца жизни продолжал издавать А.Ф. Лосев: в год-два примерно — по фолианту, совершенно неподъемному для большинства читающих по уровню и детальности анализа. Это задавало такую высокую планку, что прочим эстетикам приходилось напрягаться. Одновременно с этим Лосев исследовал и историю эстетических категорий, и историю стилей, и проблематику символа в искусстве — рядом с ним в этом отношении некого поставить до сих пор. Он еще при жизни был для нас классиком, но этого признанного в мире классика официальная наука обходила молчанием, как и трех других. У нас если не мешают работать — и то счастье.

В начале этого периода были изданы немногие классические работы еще живого М.М. Бахтина и упомянутая выше “Психология искусства” Л.С. Выготского. Они вызвали бурю восторгов не только у нас, но и в мире, настолько актуальным оказалось их звучание полвека спустя. С этим приходилось считаться, хотя реакция властей была скорее обратной: их тоже замалчивали.

Четвертым в ряду “подпольных классиков” стал Ю.М. Лотман, которого просто отправили в ссылку из столиц. Разнообразие тематики его работ — от семиотики до структурной поэтики, от истории литературы и искусства до глобальной культурологии, от анализа золотого сечения до тонкого текстуального анализа русских классиков — было настолько подавляющим для официальных лидеров эстетики, что его вытеснили в Тарту. Там развернулась и продолжает жить его научная школа, известная теперь всему миру.

В Москве этот уникальный разряд ученых называли “всеми признанный непризнанный”.

Поиски системы категорий. В полемике конца 50-х обратились к классикам марксизма-ленинизма, наследие которых к тому времени стало более изученным, чем в 20-е. Обнаружилось, что классики говорили о категориях как о ступеньках, узловых пунктах познания мира, о взаимосвязи в развитии понятий и категорий. Представим две характерные цитаты из наследия В.И. Ленина, которыми оперировали тогда почти все эстетики:

“Анализ понятий, изучение их, “искусство оперировать с ними” (Энгельс) требует всегда изучения движения понятий, их связи, их взаимопереходов”;

“Категории надо вывести (а не производно или механически взять) (не “рассказывая”, не “уверяя”, а доказывая)”.

Большинство советских эстетиков проблему выведения категорий эстетики связывали с их систематизацией. Характерны в этом направлении: работы Ю.Б. Борева “Основные эстетические категории” и многократно переработанная “Эстетика” М.С. Кагана, его “Лекции по марксистско-ленинской эстетике”, “Природа эстетической ценности” Л.Н. Столовича, “Гармония как эстетическая категория” В.П. Шестакова, “Логика красоты” и “Основные эстетические категории. Опыт систематизации” Н.И. Крюковского, “Курс лекций по основам

эстетики" Л.А. Зеленова, "Эстетическое отношение человека к действительности" и "Система категориальных определений эстетического отношения и ее методологическая роль" М.Г. Тофтула; статьи: "Категории эстетики в их отношении к идеалу" Н.Я. Ястребовой, "К разработке проблемы эстетических категорий эстетики" В.К. Скатерщикова, "О систематизации категорий эстетики" В.М. Жаринова и др.

Эти работы позволили глубже проанализировать отдельные категории и их системную связанность. Системный анализ позвол раскрыть ценностную природу эстетического, зависимость оценки, восприятия, создания эстетической ценности от мировоззрения. Способствовала этому упоминавшаяся полемика "природников" и "общественников" [см.: Эстетическое // Сб. статей. — М., Искусство, 1964].

Поскольку реально общепринятой *системы категорий* так и не было выработано, власть пошла по привычному пути: истину назначили. Робкая полудискуссия начала 60-х привела к появлению "*примиренческой*" концепции М.С. Кагана. Он обладал и обладает хорошим стилем изложения, чутьем на актуальные проблемы и способностью собирать и преподносить огромный материал из истории науки, но все остальное: основания, теоретический каркас теории, ее развертка и состыковка с современной наукой — гораздо хуже. Проще говоря, это — эклектика, основанная на достаточно жестких схемах, использовать которые в качестве основы, инструментально, никому другому не удавалось, хотя таких попыток было множество. Кагана массово читали и преподавали, в основном благодаря стилю и огромным тиражам, — у него не то чтобы не было конкурентов, просто всех его конкурентов, даже классиков, умело вычеркнули из актуальной памяти. Вышедшие в последние годы книги его современных университетских лекций по проблемам культуры, аксиологии и эстетики никак не компенсируют исходной недостаточности оснований его аксиологии, культурологии и эстетической теории. Хотя сегодня он стоит на позициях антропологизма (опять же — точно в духе времени), читают его уже очень немногие: схемы — все те же, а время уже другое, и тут даже стиль не спасает. А главное — теперь есть с кем сравнивать бывшего "советского классика", и на фоне полной картины науки середины века его наследие выглядит бледной тенью куда более интересных оригиналов. Но это касается не только М.С. Кагана.

Официальные лидеры эстетики жили в Москве и Ленинграде. Но по прошествии времени их научная значимость свелась почти к нулю. Большая часть их идей оказалась уродливым советским пересказом идей неизвестных нам тогда западных источников. Например, *аксиологическая и деятельностная*, известная сегодня из работ Ю. Хабермаса, *четверка типов* имела "отображение" и в эстетике, и в теории деятельности М.С. Кагана. Освященная властью, его эстетико-деятельностная конструкция пока остается неперменным каноном, на который все еще оглядываются в нашей литературе.

Ничего особо интересного не продемонстрировала и московская школа М.Ф. Овсянникова, хотя все ключи и источники информации были в ее руках. Эта школа отличалась умелым столичным лавированием и слабой для столицы чувствительностью к современности. Эстетическое учение Овсянникова и его школы довело до искомого систематизированного состояния советскую ветку эстетики середины века, но только в ее наиболее догматическом варианте.

Процитируем характерное — “классическое” — определение: “Эстетика — это наука, которая изучает прекрасное в природе, обществе, в материальном и духовном производстве, закономерности развития и функционирования эстетического сознания и общие принципы творчества по законам красоты”. Но, как говорится, желание нравиться всем отнюдь не добродетель.

Позицию известного советского эстетика Ю.Б. Борева, которая постоянно модифицировалась от философии к теории деятельности, можно назвать нейтрально-взвешенной. Он осветил основные темы, контекстные для нашей модели эстетики, как по иерархии, так и по горизонтали. Единственное, чего у него никогда не было, — собственной концепции эстетического: его эстетика всегда заново структурирована, но ее основания никогда не были предъявлены. И в этом смысле мы считаем его позицию *позицией коллекционера-модификатора*. Новые учебники того же автора показывают его способность быстро адаптироваться к новым реалиям. Однако сказать что-то новое во времена гласности и с приходом свободы слова не удалось и ему.

Анализировать подобные работы сегодня бессмысленно: легче написать новые тексты, чем проделывать обобщения за авторов недалекого прошлого, насильно или добровольно втиснутых в прокрустово ложе давно выдохшейся идеологии. Но это вовсе не значит, что в потоке литературы не было своих достижений, они были, и мы о них говорим, и как раз они-то и ценны.

Нам в этом времени интересны не столичные, осторожные и эклектические, а именно крайние позиции, в которых основания и метод обострены и предъявлены. Они существовали в нашей стране, но как бы на периферии. Все перечислить мы не сможем, хотя их и не так много, а некоторые упомянуть необходимо.

Процессуальность и коммуникация. Одной из актуальнейших была проблема коммуникации и места в ней художественного образа. Коммуникацию можно рассматривать феноменологически — как непосредственную данность. Это лишает ее возможности представить настоящее как синтез будущего и прошлого. Между тем многоуровневое ментальное содержание, выраженное посредством знака-образа и закодированное в структуре формы (аспект формальной композиции), позволяет это сделать.

В 60-80-е годы менталитет, напомним, был связан с проявлением гомеостатики, а хронотопически — с настоящим и нормой (здесь и сейчас). Проблема *процессуальности, коммуникации и общения* лежит именно в настоящем и предполагает норму как середину. В ряду интересных и тематически пересекающихся работ этого периода можно назвать: “Процесс эстетического отражения” и последующие работы Л.А. Зеленова, которые мы разбираем в тексте, “Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства” М.Е. Маркова, “Психологию общения” А.А. Леонтьева (ее мы рассмотрим подробнее чуть ниже). Авторы названных публикаций обращаются к категории процесса, присущей и эстетической деятельности, и *общению с искусством*, а также параллельной линии *функционализма*. Дальнейшая развертка этого пласта шла активно, но уже с ориентацией на вопросы другого, более локального, уровня.

Эстетические работы 70-80-х Н.И. Крюковского, логика “из Минска”, — это до сих пор воспринимается как наиболее интересная интерпретация, как плодотворное развитие гегелевской эстетики, к которой были “привиты” и кибернетика, и системный анализ, и теория циклов. О ней мы еще поговорим в дальнейшем.

* * *

В начальный момент нарождающаяся советская эстетика упорно решала проблемы философские, в чем многие усматривали возможность модификации догм сталинского марксизма, но этого как раз и не произошло. Дальше пары — тройки различающихся категориальных конструкций эстетики как науки дело не пошло. Не до конца родившаяся новая эстетика была ускоренно загнана в нужные идеологические рамки. При этом не были решены (не решены они и до сих пор), но были обозначены три принципиальные проблемы иного рода:

- как эстетика, с ее аппаратом и инструментарием, соотносится с более низкими по рангу искусствознанием, искусствоведением и литературно-художественной критикой;

- как она объясняет (“задает”) исторический ракурс: историю самой эстетики, историю искусствознания, историю искусства;

- как она соотносится с конкретным произведением искусства (эстетическим произведением).

Результатом образовавшегося методологического разрыва стало неправомерное “растяжение” понятий и категорий эстетики — использование ее инструментария непосредственно для анализа искусства в целом, его ярусов и ячеек и его отдельных произведений, т.е. произошла “сдвигка интересов” с проблематики общего (эстетика как философская наука) на проблематику особенного (искусствознание) и даже единичного (анализ конкретного произведения). Это привело к парадоксально засушенным работам 80-х, где произведение искусства анализировали при помощи философских и деятельностных схем. Возникло впечатление, что вся эстетическая наука испытывает искусственную задержку в развитии, хотя тогда в стране работали великолепные эстетики мирового уровня.

Синтез с множеством новомодных течений науки (кибернетика, системный подход, структурализм, функционализм, теория информации, семиотика и т.д.) нашу эстетику стороной не обошел, однако не был в ней определяющим. Характерно, что на этом вполне можно было создавать прекрасные сборники и серии (“Содружество наук и тайна творчества”, “Искусство и НТП”, “Число и мысль” и т.п.), но попытки применения всех этих ветвей синтеза на практике оказывались безрезультатными. Совсем другое дело — на Западе, но это — особый разговор.

Модификация эстетики в сторону искусствознания. Когда эмоциональная полемика 60-х годов перешла в форму традиционного научного анализа, полемизировать стало непопулярно. Обобщений стали чураться, потому что исторический отрезок хрущевской оттепели быстро превращался в “фигуру умолчания”. Уже к началу 70-х годов общий эстетико-искусствоведческий интерес

переместился в сферу частных проблем. Поскольку свято место пусто не бывает, процесс модификации эстетики пошел в несколько неожиданном для самих эстетиков направлении.

Во-первых, публикация все новых и новых памятников эстетической мысли (обращение в прошлое) совпала с общим интересом к истории, и в этом потоке были опубликованы все более-менее известные эстетики прошлого, кроме, конечно, самых важных для современной эстетики, — их опубликуют только в наше время, да и то не всех.

Во-вторых, вместо того, чтобы удерживать эстетику как общефилософское ядро, специалисты от искусствознания начали “растаскивать” ее по видам искусства (и видам эстетической деятельности). Так появились “эстетика театра”, “эстетика словесного творчества”, “эстетика музыкального творчества”, “эстетика кино”, “промышленная эстетика” и т.п. К эстетике это уже не имело особого отношения. На самом деле осуществлялась попытка конкретного искусствоведения решить проблемы эстетики *для себя* и изнутри “своего цеха”: большинство работ с такого рода названиями либо вообще не касаются проблем эстетики, либо решают эти проблемы методом высечения “верхнего яруса” внутри своего искусствоведческого поля. Никакая “эстетика кино” не содержит и никогда не будет содержать и обсуждать наполнение основных эстетических категорий, и это понятно. Но определенная польза от подобных попыток была — стало ясно, что между эстетикой и искусствознанием нет необходимого “моста”. А между тем он давно известен под названием *поэтики*, если трактовать ее расширительно, по отношению ко всем искусствам.

Перехода от теоретической эстетики к новому искусствознанию не произошло, хотя усилия в этом направлении были предприняты, и немалые. Выходило множество искусствоведческих монографий, сборников, альманахов и журналов. Но по отношению к эстетике это была имитация. Бум эстетики завершился.

История эстетики 20-х и критика модернизма.

В 70-е более углубленно изучается фактический материал, появляются работы по критике 20-х годов, монографии о творчестве отдельных художников, исследуются отдельные аспекты социологии, эстетики, образования и культурной работы 20-х годов.

Камнем преткновения оставался формализм нашего авангарда, от которого еще с 30-х годов идеология всячески открещивалась, но во всем мире он уже давно стал историей. Практика архитектурного проектирования и дизайна стилистически давно перешагнула рубеж “гипноза форм 20-х годов”, а искусствоведение и эстетика так и не успели достаточно глубоко выяснить корней его влияния на практику. Работы по данному направлению сворачивались на глазах. Очевидно, в самих вольнодумских идеях первого послереволюционного десятилетия и вышедшем оттуда же модернизме было и остается нечто опасное для любой власти. Западным политикам тоже пришлось поломать голову, как адаптировать и приручить искусство авангарда.

Благодаря этой теме активизировался небольшой островок “критики западного модернизма”, от которого никак не получалось отмахнуться. Дамоклов

меч модернизма висел над архитектурой: отечественные эстетические идеи, в значительной степени трансформированные в практике западного модернизма, рикошетом возвращались как некие “новые” идеи. Анализ взаимоотношения модернизма и проектирования был дан в работах В.И. Тасалова, а фактический материал — в коллективной монографии “Модернизм”, которая, как ни парадоксально, сегодня переиздается почти без купюр.

К началу 80-х традиционная эстетика в своем развитии остановилась, как и вся советская жизнь эпохи застоя, исчерпав все возможное в отведенных ей идеологических и философских границах. Но зато в этот период своеобразно “расцвело” советское искусство, в котором появился постмодернистический привкус. Если проанализировать последние фильмы А. Тарковского, то нетрудно обнаружить: перед нами развернулись не просто выдающиеся произведения киноискусства — это еще и особая аналитическая эстетика, представленная языком образов. Ее можно обозначить как посмодернистическую, в чем утверждаешься окончательно при обращении к его текстам и воспоминаниям о нем. Но анализировать данную линию мы, увы, не будем — другой жанр.

* * *

Обозначив все это, перейдем от общего обзора к конкретным авторам. Выбор их обусловлен сугубо нашими исследовательскими интересами: мы даем здесь не историю эстетики, а историю эстетических исследований с вполне определенных авторских позиций. Поэтому важное и второстепенное здесь расположены не так, как в справочнике или словаре.

“Психология общения” А.А. Леонтьева

Есть ментальное объяснение того, почему А.А. Леонтьев рассматривает именно проблему *общения*: она точно соответствовала тенденции конца 60-х, о которой мы говорили выше. И есть точное объяснение, почему он выбирает для работы по эстетике жанр “психологии”: это — продолжение линий психологической теории деятельности его отца А.Н. Леонтьева и “Психологии искусства” Л.С. Выготского.

В перечне актуальных работ данную работу можно привести как пример трансформации теории деятельности (имевшей социодоминирующую исходную составляющую) применительно к новой, гомеостатической, фазе развития общества. Теорию деятельности своего отца, его понимание значений и смыслов, А.А. Леонтьев экстраполирует на сферу искусства в ракурсе “общения”. Он уравнивает в правах *общественные* значения и *личностные* смыслы, что точно соответствует ментальности середины цикла и дает возможность сделать шаг к смыслам.

А.А. Леонтьев так формулирует свою исходную позицию: искусство есть специфический вид или **способ человеческого общения**. Общение содержится как *условие и составной элемент в любой деятельности человека*. Тем самым происходит включение в понятие деятельности **обязательного аспекта общения**. С позиции нашей теории, Леонтьев говорит об “эстетической упаковке”, имеющей место в канале общественной коммуникации.

Но на данном этапе можно спросить: почему бы как *условие и составной элемент в любой деятельности человека* не ввести еще и обязательный нравственный аспект? Предвидя такие альтернативы, А.А. Леонтьев отсекает их простым ходом — через различение коммуникации и общения, гносеологической и психологической субстратности искусства, лево- и правополушарности и, в конечном итоге, через отнесение к этим парам **значений и смыслов**.

Значение, смысл и квазиобъекты. По Л.С. Выготскому, *языковой знак* есть единство общения и обобщения. По А.А. Леонтьеву, искусство есть единство общения и познания. Оно создает условия для того, чтобы знания (значения), заложенные в произведении искусства, возбудили в нас ту систему личностных смыслов, которую вкладывал в нее автор.

На этом моменте нужно акцентировать внимание, ведь *значение и знание в искусстве* у него фактически совпадают. Это — исходная точка, от которой можно было идти как в сторону современного автору когнитивизма, так и в обратную сторону — к психологической теории деятельности. Был и третий путь, о котором — ниже.

Значение, говорит автор, — это объективная, кодифицированная форма существования *общественного знания*. Таким способом (общественная кодификация знания) проблема обозначается, но не решается. А как происходит кодификация?

Значение вызывает к жизни понятие **идеальных объектов** (“квазиобъектов”). При этом, хоть автор не акцентирует своего хода, наблюдается незаметный сдвиг из области коммуникации (существования) в область мышления (сущности). А между тем возможный вариант остаться в канале коммуникации вместе со значениями был в науке уже тогда — этот вариант связан с понятием “менталитет”. Менталитет существует только в коммуникации и остается общественным, являясь носителем значений. Но над А.А. Леонтьевым довлеет традиция его великого отца, которая еще больше скажется потом на Д.А. Леонтьеве.

Психологическая категория, присущая искусству, — *личностный смысл*. **Смысл** тоже социален, но к этой сфере относится то, что является “общественным по существу, будучи по форме индивидуальным, субъективным”. Если идти по пути “кодификации”, можно сделать вывод, что это — общественное содержание в личностной форме, т.е. переведенное на код личности. Ответа на вопрос “как?” снова нет. Но тогда что есть смысл? Смысл, отвечает автор, *выражается через личное поведение, личные интересы, интимные переживания*. Коротко говоря, через мотивы и поведение человека. Но что есть сам смысл, а не его проявления? Ответа нет, поскольку идти дальше тогда было просто опасно: начиналась запрещенная тогда герменевтика. Зато на этот вопрос попробует всесторонне ответить Леонтьев-внук в “Психологии смысла”.

Чтобы развить достижения гносеологизма первой трети ментального XX века, суть смысла у автора привязывается к “идеальным объектам”. Когда я вкладываю во что-то личностный смысл, это что-то оказывается “идеальным объектом”, в котором закреплены и объективированы мои мысли, чувства, переживания. Ход понятен, но он оказался никаким, поэтому развития не получил.

Искусство как общение. Искусство начинается там, где я нахожу объективно значимые формы для восприятия или чувства. К таким формам относится язык искусства, несущий *переживание*. Он предназначен для закрепления чувства человека, чтобы сделать его достоянием других (и самого себя — в другое время).

Особо акцентируется **деятельность общения искусством**. Чтобы “войти” в этот тип общения, нужна определенная культурная готовность — **установка** (по Ю. Сорокину), содержащая требования к данному тексту именно как к **художественному**.

Общению искусством надо учить: искусство может остаться мертвым, если мы не знаем психологического ключа к нему. Такое общение является сотворчеством создающего и воспринимающего произведение искусства.

Общение искусством предполагает наличие *квазиобъектов искусства*. Это — “такие элементы художественного общения, которые имеют в этом общении (в частности, при восприятии искусства) самостоятельную функциональную нагрузку”. Квазиобъект искусства всегда перцептивно изоморфен отображаемой действительности: это — не знак, а образ.

Строительный материал для квазиобъектов — знаки. Это — то содержание, которое “несет высказывание или текст, оно несводимо к тому, что выражено в словах и способах их сочетания. Знаки и способы их организации в более сложные квазиобъекты — это лишь орудия, *опосредующие* мысль, но не *закрывающие* ее в себе! И понимание текста не есть перевод его с “языка слов” на какой-то другой язык: это восстановление мысли по тем “вехам”, которые отмечают ее в тексте... каждый текст есть нечто содержательно новое для того, кто его воспринимает...” .

Общение посредством искусства — это смысловое общение с опорой на язык искусства.

Язык искусства — это **чувственные признаки “идеальных объектов”** (“квазиобъектов”), “которые еще надо “одухотворить”, придать им соответствующую функцию, включить в адекватную деятельность”.

Вывод автора: “Искусство — это способ общения, позволяющий человеку при помощи особой системы “идеальных объектов” реализовать те аспекты своей личности, которые в обычном общении, как правило, не проявляются” .

* * *

Нам кажется, что использование в качестве первоосновы “квазиобъекта” есть историческая дань советскому гносеологизму. Нагружение идеальных объектов личностными смыслами имеет оправдание при первом шаге:

значения — внеличностная содержательность (идеальные объекты);

смыслы — личностная основа общения и деятельности (проявляемая через эмоции, чувства, интересы, установки, интимные переживания, поведение).

Поскольку мы не впервые сталкиваемся с этим построением, позволим себе провести аналогию между леонтьевской парой “значение — смысл” и парой “парадигма — наррадигма”, как она описана у Дж. Брунера в работах того же времени (60-е, начало 70-х). Сходство перечня характеристик наррадигмы с тем, как А.А. Леонтьев раскрывает личностный смысл, — полное. В работе

А.А. Леонтьева мы обнаруживаем психологический деятельностный подход, в котором доминанта перестала быть социальной (как у его отца): его модификация подхода указывает на социально-индивидуальное равновесие начал. Это означает также, что ракурс *общения*, который возник в работе А.А. Леонтьева исторически, на волне научной моды (теория информации, коммуникативность, искусство как канал связи), можно изменить на множество других, не меняя самого ядра данного построения. Попробуем выкристаллизовать это ядро: именно оно и интересно.

При переходе к проблемам художественной формы парность “значение — смысл” начинает неустойчиво колебаться. Переведем ее в иерархическую трехуровневую конструкцию, где проблема предстает во всей полноте:

Логос	Дух	Значения	квазиобъекты	знак	содержание
Психо	Душв	Смыслы	язык, деятельность	образ	выражение
Сома	Тело	Форма	техника	вещь	материал

Если пойти сверху вниз, можно изучить проблемы существования квазиобъектов в деятельности искусства. Здесь есть варианты, связанные с субстанциальностью художественного и более широкими проявлениями эстетического (мы это рассмотрели в данной работе).

Воссоздание квазиобъекта в деятельности искусства происходит путем объединения в сознании совокупности чувственных характеристик (*чувственный образ*): “отличие чувственного образа от идеального объекта особенно ясно видно на эволюции осмысления одних и тех же слов “взрослого языка” детьми разных возрастов — эволюции, закономерности которой были показаны Л.С. Выготским (*Мышление и речь*)” — в данном контексте образ трактуется скорее как категория *психологии восприятия*: он формируется в результате перцептивных действий и опознается путем специальных операций “опознания образа”.

Если пойти снизу вверх, обнаружится, что в искусстве натурально-соматические знаки, вещи, перестают быть тем, чем они являются в “языке практики”. Этот второй ракурс — анализ взаимоотношений языка искусства и его техники. Сюда относятся темы: образ как результирующая языковой “техники”, правила построения фразы (высказывания), “трансформация” обычного синтаксиса в поэтический, проблематика композиции и т.д. “Искусство есть общественная техника чувства,” — писал Л.С. Выготский. Поэтому у А.А. Леонтьева звучит призыв к созданию функциональной поэтики, “науки о поэтическом языке как средстве общения искусством”. Попытку такого рода предпримет чуть позже М.Е. Марков (“Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства”), но ракурс его будет другим.

Здесь появляются механизмы обратной связи — формируется установка на восприятие: мы угадываем чувственный образ по отдельным его характеристикам. Начиная слушать поэтическую строку, мы уже по ее началу бессознательно прогнозируем ритм стиха, — возникает то, что Б.В. Томашевский удачно назвал “ритмическим импульсом”. Такие механизмы мы подробно описываем в разделе композиции (см.: “Экзистенциальная системогенетика”).

По Л.С. Выготскому, в искусстве форма первична. Но само понятие формы у него иерархически дифференцировано: в работе используются искусствовед-

ческие понятия *внутренней и внешней формы* образа. Внутренняя форма *формулет содержание*. Внешняя форма *использует язык как носитель, посредник содержания*. А.А. Леонтьев идет скорее от содержания, поэтому у него все, кто идет от формы к содержанию, попадают в разряд формалистов.

Сюда, к формалистам, он относит и Г.И. Богина, автора “Филологической герменевтики”. С нашей точки зрения, данная публикация, как и другие его работы, интересны и даже заслуживают отдельного разговора: это — единственная попытка построить герменевтику искусства как технику (технологии понимания). Леонтьева здесь пугает пустой техницизм, но он ничуть не хуже своей противоположности — рациональной герменевтики Г.Г. Шпета, от которой тогда тоже шарахались, а вот сейчас поклоняются. Богину повезло меньше. Может, потому, что он живет на периферии (Тверь).

Можно рассмотреть и “замыкание” верхнего и нижнего ярусов иерархии: “мысль — это цель, а техника — это средство” (Г.Д. Вольпе). В троичном виде данный афоризм можно развить так: мысль — это цель, чувственный образ — это способ, а техника — это средство выражения. Можно обозначить нечто похожее и в терминах “содержание (цель) — *выражение* — форма (средство)”. Очевидно, что все “вывернуто” через выражение, оно — в центре.

Проблема дифференциации языка искусства, по А.А. Леонтьеву, при этом решается соответственно: “Каждый вид искусства имеет свои собственные, специфические для него идеальные объекты (квазиобъекты), свой собственный “язык” и собственную технику”. Все просто. Но нам данный вопрос представляется значительно более сложным.

Добавим к иерархической тройке нашу *аксиологическую четверку типов* — и мы получим новый ракурс, выводящий нас не только на аксиологию, но и на типологию деятельности:

Истина	Логос	Дух	Значения	идеальные объекты	знак-символ	содержание	цель
Добро и Красота	Психо	Душв	Смыслы	язык	знак-образ	выражение	способ
Польза	Сома	Тело	Материя	техника, материал	знак-вещь	форма	средство

Разворачивать ее мы здесь не будем, но уверены, что это — структурная основа для многих и многих очень сложных, содержательно богатых, книг.

* * *

Нам осталось коснуться *вопросов генезиса* в данном построении. Отвергая ракурс саморазвития формально-технической стороны (хотя Виппер, например, вполне сносно описывает саморазвитие техники, приемов выражения в изобразительном искусстве), А.А. Леонтьев утверждает, что развивается *процесс общения искусством*. К этой странности мы обратимся ниже.

Поясняя, почему искусство есть *общественная техника чувства*, Л.С. Выготский пишет: “...переплавка чувств внутри нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества”.

В этой ярусной иерархической связке *причину развития* скорее хочется поместить на верхние, духовные, этажи. Так поступил А.Н. Леонтьев, поместив

причинность деятельности в систему общественных отношений, о том же говорит и А.А. Леонтьев, цитируя Маркса, — общение актуализирует *социальные отношения людей*, общение — процесс и условие такой актуализации.

Это не отрицает наличия эволюции собственно деятельностного пласта, но тогда вопрос о причинности развития здесь не должен стоять однозначно. И Л.С. Выготский, и его ученик А.Н. Леонтьев акцентируют объектность и выделяют социодоминанту, поскольку живут в первой трети ментального века, и их интересует вопрос общественного управления людьми, в том числе — посредством искусства. А как только происходит видоизменение менталитета, акцент у А.А. Леонтьева перемещается на середину иерархии — на общение. В общении человек занимает уже не подчиненную позицию, а партнерскую, равноправную. И уж если продолжить данную линию, то младший представитель династии — Д.А. Леонтьев — актуализирует в последней трети века “психологию смысла”, т.е. переходит в подсистему и входит внутрь и без того субъектного проявления.

Саморазвитие формы, кстати, тоже не простая штука, чтобы утверждать: “Конечно, развивается и поэтическая техника; но это развитие вторично, оно подчинено развитию поэтического языка и обслуживает его”. Форма в искусстве сродни *категории количества* у Г. Гегеля и таит в себе немало сюрпризов, о которые бьются самые изощренные формалисты. Если соотнести *содержательность* с качеством, а *оформленность* — с количеством, то это примерно будет описывать историческое положение дел: циклически-уровневые скачки качества при накоплении количества и прочее. Наконец, в последней трети века акцент неизбежно переместится на *форму*, а *содержание и выражение* резко отступят на второй план.

В методологии А.А. Леонтьева почти не используются приемы уровневой диалектики и циклики. Он прекрасно видит и раскрывает попарные сочетания, но “два подразумевают третье”. Надо отдать автору должное: иногда это в тексте все же проскальзывает (содержательное целое — знак (квазиобъект) — техника), поэтому нам хочется продолжить некоторые его мысли.

Третье в общем виде может появиться лишь в иерархии: это — *выражение* в ряду “содержание, выражение, форма” или знак в ряду “содержательное целое, знак, техника”. Иерархия упраздняет вопрос: что важнее, содержание или форма (техника), — а выражение (знаки-квазиобъекты) предстает как пакетно-циклическая конструкция. Совокупность модусов выражения, с нашей точки зрения, связана циклом (логическое как историческое). В итоге работает циклический процесс перетекания доминирования от содержания к форме во множестве выразительных модусов. Выражение — особая категория, в трактовке А.Ф. Лосева она показывает, *как* содержание выражает себя в форме.

В силу многих причин в данной работе проявились отождествления, которые можно назвать неправомерными, хотя на самом деле речь идет о неразвернутости самого выразительного — среднего — слоя. К нему для начала было отнесено все, что потом раскроется в нашем понятии о многоярусности образа. Понятие “идеальный объект искусства”, как нам кажется, в последующей литературе не прижилось именно по этой причине: оно относено к содержанию и является данью господствовавшему прежде гносеологизму.

Что касается интереса к специфическим проблемам семиотики: знаковость и образность, знак как квазиобъект, перцептивный компонент квазиобъектов (и в том числе знаков), — то можно сказать, что они свелись к мало применимым на практике общим положениям типа “полноценное речевое общение и заключается в том, чтобы найти такие знаки и такие способы их организации в текст, чтобы мысль, содержание, опосредованное этими знаками, было бы с максимальной точностью восстановлено собеседником”.

* * *

Добавим одну важную для нас деталь (которой нет у А.А. Леонтьева, в связи с его *психологическим* ракурсом): в структуре художественного образа содержится и через него проявляется менталитет данного времени. Менталитет в его гносеологическом отображении может быть представлен как система “идеальных объектов”, но он гораздо сложнее любого квазиобъекта: это — синкретическое многоярусное полициклическое образование, которое мы здесь раскрываем посредством иерархичности, фазовости и системы индикаторов. Но главное в другом — менталитет в процессуальности удерживает модус хронотопа, что искусство и выражает. Например, расхожее толкование менталитета как “образа жизни” в эстетическом срезе только это и означает. Все прочее “содержание” — внеэстетическое — квазиобъект. Интересно, что же там содержится? Но это — вопрос теории менталитета, а не теории искусства и эстетики.

По А.А. Леонтьеву, развивается сам процесс общения искусством. Это — весьма относительное утверждение, помещающее коммуникацию в центр и объясняющее ее развитие — из ее же развития. Но тогда встает вопрос об источнике развития на данном уровне. В качестве *причины* по отношению к середине могут выступать две крайних яруса:

— наличие источника саморазвития в идеальном мире (принцип идеальной детерминации истории, скажем, у Гегеля);

— наличие источника саморазвития в материальном мире (материалистическое понимание истории, скажем, у Маркса).

Гегелевская трактовка была опасна идеологически — марксистская отдавала эпигонством, если не хуже. Отставалось третье — как-то беспричинно развивался процесс общения искусством.

С нашей точки зрения, развитие происходит синхронно на всех трех ярусах. Поскольку речь идет о целом, то имя этому целому — новому — субъекту истории — человечество. Культура (включая и ее эстетическую часть) выступает как программа самостановления, развертывания человечества, и это надсистемное объяснение источника развития нас пока удовлетворяет. Оно опирается на системность: человечество — это новое системное целое, которое возникает. Общества — промежуточные процессуальные состояния его самостановления, характеризующиеся менталитетом. А двигает их жизнью, разворачивая сценарий целого, культура. Она управляет поведение людей, поскольку больше управлять в обществе нечем, через эстетический канал коммуникации. В экзистенциальном плане общество и есть коммуникация людей.

А.А. Леонтьев рассмотрел эстетический аспект коммуникации психологически, в чем состоят и достоинство, и принципиальные недостатки этой работы.

Обращаемся мы к ней постольку, поскольку работа в целом очень удачна, поэтому постоянно переиздается, что позволяет только искренне порадоваться за автора. Но эта ее замечательная форма как бы закрывает все нерешенные проблемы, которые мы постарались здесь обозначить.

Гипотеза функциональной асимметрии мозга и эстетика

В клинических психофизиологических исследованиях были зафиксированы случаи, когда по тем или иным причинам у человека не функционировало одно из полушарий. Иногда это была травма, иногда приходилось перерезать связку между полушариями. При этом наблюдались два рода эффектов.

У "однополушарных" больных резко менялись и структура хронотопа, и способы оперирования им. Большинство из них сохраняло способность делать привычную работу, но вот прочие реакции на мир и поведение менялись до неузнаваемости.

Было обнаружено, что с левым полушарием связаны восприятие и порождение звуков, речи, счета, письма. С ним также связаны **абстрактное** мышление и словесная память. Правое полушарие обеспечивает узнавание лиц, непосредственную интуитивную ориентировку в **конкретном** пространстве и времени, опознание предметных изображений, идентификацию фигур, цветов, конкретно-образное мышление и память. Следовательно, как минимум, здесь примешивается пара: "абстрактное" (левополушарное — ЛП) и "конкретное" (правополушарное — ПП). За этим стоят две познавательные стратегии и два способа обработки информации нашим мозгом, что позволяет сделать вывод: целостность психики удерживается у человека на глубинных уровнях — более эволюционно "старым" полушарием (ПП). А социальность, своего рода "машинность", "программируемость" человека — новым (ЛП). Этот взгляд еще и сегодня представляют как гипотезу.

Приведем схему, относящуюся к работе мозга человека, с точки зрения гипотезы о проявлениях функциональной асимметрии:

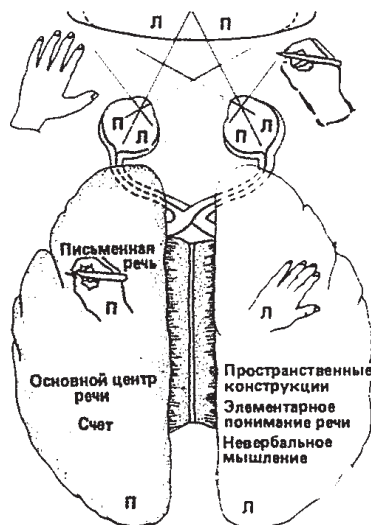


Рис. 53. Функциональная асимметрия мозга человека.

Цикличность познания и культуры, по Ю.С. Маслову

В модели петербургского исследователя С.Ю. Маслова речь идет о психологии познания, которую автор относит к разным видам познания: к эволюции познающей личности, ко всей истории духовной и материальной культуры, к эволюции общества в целом (что в определенном смысле можно трактовать как антропоморфный взгляд, перенесенный и на культуру, и на общество).

Периодические процессы обеспечены механизмом дополнительности. Поскольку речь идет о процессах, происходящих в обществе, эти механизмы должны одинаково принадлежать обществу и человеку. В качестве пары здесь выступают “два типа информационных процессов”, которые можно связать (“применительно к индивидуальной системе переработки информации”) с *функциональной асимметрией полушарий мозга человека*, причем разделение функций и условная локализация функций в полушариях при информационной трактовке вторичны. Термины “левополушарность” и “правополушарность” лишь маркируют информационную дополнительность.

В культурологической части работы Маслов опирается на идеи Ю.М. Лотмана и В.В. Иванова. Его анализ познавательного механизма мы с сожалением опускаем, поскольку у нас — другая тема (это есть в нашей работе “Экзистенциальная системогенетика”). Отметим, что автор связывает два вида процессов в системах переработки информации с известными результатами по функциональной асимметрии полушарий человеческого мозга. Речь идет об *асимметрии информационных механизмов*, называемых, соответственно, “левополушарным” и “правополушарным” или просто — “левым и правым”. Для левополушарного механизма характерно рациональное осмысление своей деятельности, для правополушарного — эмоциональная мотивация (оппозиция “разум — чувство”).

Важно отметить, что *за функцию “подъема” на верхние эволюционные этажи ответствен “правый” механизм*. В истории, начиная с некоторого уровня сложности, должен был возникнуть *механизм выработки новых дедуктивных систем*: появились человеческий интеллект и совокупный общественный интеллект — и только человек располагает обоими познавательными механизмами.

* * *

В пределах нашей темы важно, что данный автор выстраивает систему, устанавливающую соответствие между доминированием одного из этих механизмов и *чертами искусства*. Попеременное доминирование в обществе двух механизмов и соответствующих им типов сознания является ядром его периодической теории.

С.Ю. Маслов проверил свою гипотезу о периодичности на материале архитектуры. В качестве исходного материала выступали данные по истории архитектуры России и ряда западноевропейских стран XI–XX вв., приводимые в фундаментальных искусствоведческих трудах. Признаками доминирования левополушарности выступали *строгость и логичность* архитектурных произведений, стремление к *выявлению конструкции*; для правополушарного доминирования, наоборот, — *чувственность, склонность к причудливости и*

гротеску, преувеличенный декор и претенциозность, стремление скрыть конструкцию. Обнаружились колебания с периодом около 50 лет: после каждых 20–30 лет левополушарного доминирования наступает приблизительно такой же по длительности период правополушарного доминирования.

Чтобы количественно описать выраженность в том или ином времени левой и правой доминант, автор использовал пятиступенчатую шкалу (пять фаз, в нашей терминологии).

Попеременное доминирование необходимо для “прогрессирующего развития всей социально-психологической сферы”. Автор пишет, что изменение сферы социально-экономического климата и развития архитектуры (по признаку “Л — П”) происходит синхронно. Вывод в принципе верный, но слабо подтвержденный конкретикой. К сожалению, “Л — П” как признак оказался единственным, с помощью которого происходило отнесение архитектурных произведений к тому или иному направлению.

По поводу двух познавательных механизмов, определенных Масловым, можно сказать следующее: мы относим их за счет существования двух типов времени (горизонтальное и вертикальное время, или *время и бытие*), о которых мы уже неоднократно говорили. Процесс, с нашей точки зрения, в целом движется по определенной матрице — и переходы на более высокий качественный уровень достигаются при накоплении определенного количества. К тому же говорить в пределах одного уровня можно лишь о *маятнике*, к которому в итоге и сводится рассматриваемая теория.

Проявленность функциональной асимметрии в культуре.

В статье о золотом сечении Ю.М. Лотмана и Н.Н. Николаенко есть размышление об аналогиях между функциональной асимметрией мозга у человека и социально-культурными процессами. Авторы исходят из понимания деятельности правого и левого полушарий мозга “как генераторов двух различных познавательных стратегий и разных способов обработки информации: левое полушарие оперирует последовательностями дискретных элементов, обеспечивает логическую последовательность, категоризацию, владеет концепциями, а правое ведает целостными образами и высказываниями, может реконструировать и запоминать ситуации чувственного опыта с помощью иконических (изобразительных) знаков, обеспечивает анализ конкретных индивидуальных признаков объекта и формирование гештальта (целостного образа), лежащего в основе мгновенного чувственного “схватывания” конкретных впечатлений... Иначе говоря, человек обладает *двумя знаковыми моделями мира*, с помощью которых познает окружающую действительность. В процессе восприятия мира каждое полушарие использует свой язык, свою стратегию, и их сложно протекающий “диалог” определяет динамику мыслительных процессов”. В самом подходе в общем тоже нет ничего особенно нового, кроме применения гипотезы функциональной асимметрии ко всей сфере культуры.

В истории наблюдается *попеременное доминирование* одного из типов моделирования. Это преобладание относится к стилевому единству эпохи и проявляется одновременно во всех областях духовной культуры (например, в философии, изобразительном искусстве и литературе), и имеет, вероятно, ментальный характер.

Данные тенденции составляют пару: “каждая тенденция действует на фоне противоположной, а перевозбуждение одной какой-либо тенденции закономерно ведет к ее торможению и возбуждению противоположной.... Внутри самой культуры идет борьба за то, какой из конкурирующих голосов получит (или захватит) право свидетельствовать перед лицом истории о культуре в целом” . Так продуцируется периодическая смена творческих типов, доминирующих в культуре.

Таким образом, можно говорить о наличии асимметрии “ЛП — ПП” в культуре. Ниже мы ее рассмотрим еще и с других позиций.

Циклический культурогенез в работах В.М. Петрова. В серии публикаций 80-х годов точка зрения на периодические явления в искусстве высказывалась разными учеными, среди которых работы В.М. Петрова были обобщающими. В его работах были сгруппированы многие взгляды и подходы ряда других авторов, но авторская концептуальная основа выглядит недостаточно ясной.

Во-первых, основой теории Петрова являются 50-летние циклы (48-50 лет, по автору), отмеченные (если брать самый известный источник) еще О. Шпенглером, но существующие и в других источниках. Петров связывает их с циклами поколений, которые равны примерно 25 годам (20-25 лет). Это позволяет классифицировать его подход как четный и симметричный (“50 лет — время двух перемен поколений”).

Во-вторых, В.М. Петров не вводит иерархию уровней. Даже там, где он говорит не о конкретных циклах с измеряемой длительностью, а о циклических закономерностях вообще, речь у него идет об одном уровне, — как правило, системном.

Локализация процессов, фигурирующих в его теории, наблюдается в социально-психологической сфере. Периодичность здесь рассматривается как условие развития системы.

* * *

Одна из работ В.М. Петрова, посвященная вопросу прогнозирования художественной культуры, демонстрирует, что исходный небольшой набор постулатов (один цикл, разбивка его на симметричные части, один уровень) приводит к тупиковым выводам именно в вопросе прогнозирования.

Если принять его точку зрения, прогнозирование возможно лишь на эволюционных участках развития и непредсказуемо на революционных. Впрочем, это не прогнозирование по определению, а скорее *линейная экстраполяция*. Но прогноз тем и интересен, что должен содержать в себе описание качественных скачков и возможное поведение системы после них. Выйти на прогноз качества можно, перейдя к циклу более высокого порядка, в котором интересующая нас “революционная тенденция” есть не более чем эволюционный момент ее собственного развития. И так — несколько раз, насколько возможно. Но для этого нужно принять гипотезу вложенности систем, их фрактальности.

В.М. Петров ссылается на Д.С. Лихачева, который в своей известной статье “Будущее литературы как предмет изучения” (Новый мир, 1969. № 9. С. 168) выразил взгляд, который являлся общепринятым в начале 70-х: предсказать ближайшее будущее и крупные произведения искусства нельзя, поскольку велика роль случайностей; о закономерном можно говорить, только перейдя в область типического (по нашим понятиям — в надсистему), но при этом достоверность единичных прогнозов никак не обеспечивается. Уточним, что в работе “Поэтика древнерусской литературы” Д.С. Лихачев дал превосходный образец прогноза литературы как моноискусства, там его позиция представлена шире, и она несколько иная.

Можно взглянуть на это иначе — мы не можем делать это сегодня, но в принципе такой прогноз вполне возможен, если он обеспечен достаточным статистическим материалом по многим уровням. Так, например, можно без особых усилий прогнозировать, опираясь на глобально-историческое понимание закономерностей в искусстве, на представление о переходе доминирования от искусства к искусству, а также на наблюдение пика расцвета в литературе (как и в балете, в опере, живописи, скульптуре — в свое время). Так что ожидать можно лишь “локальных шедевров” в литературе, ибо произошло ее растворение в прикладных и синтетических жанрах. Предсказать возможные пики появления локальных шедевров сегодня также не составит особого труда, ведь известно, что пики творческой продуктивности случаются через два года после пика солнечной активности. Что касается самого *характера* произведений, то стоит сказать: еще в середине века вполне можно было предвидеть все тенденции нашего времени с нашествием “продолжений” великих или классических произведений, воспоминаний, исторических, псевдоисторических и плутовских романов, детективов, мистики, “женских романов” и прочих “желтых” изделий в обложках. Для этого достаточно было поднять перечень опубликованного в последней трети XVII века. Конкретно “Интердевочку” предсказать, может быть, и сложно, но то, что мелодраматические истории о проститутках и “ворах в законе” будут в моде, можно было не сомневаться.

Вообще это — очень интересный вопрос: каковы пределы, до которых мы можем понять “историю без случайностей”? Они все время сужаются, и, если вдруг в один прекрасный момент мы обнаружим, что предсказуемо *слишком многое*, это будет означать, что система общества стабилизировалась как целое и жить надо по генетическим законам. Об этом писал Н.Д. Кондратьев, и мы в наших книгах не раз обращаемся к данной проблеме. Проблема точности прогноза, как и проблема вариативности прогноза, не может быть решена на одном-двух уровнях исследования, но она в принципе *решаема*, а значит, *будет неизбежно решена*.

Западная эстетическая наука второй трети XX века

Американская философия искусства

Для западной культуры перемещение центра художественной жизни, и особенно — авангарда, в Нью-Йорк было закономерным. Европа утратила лидерство после всех своих войн и изгнаний интеллигенции, но была и другая причина. К США переходило ментальное лидерство. Середина века, где она тягалась с СССР в космосе, продемонстрировало двуполярность мира.

Вот почему расцвет советской эстетики имел свою параллель: ею стала американская философия искусства, которая точно так же сосредоточилась на центральных вопросах эстетической теории. Причем и здесь мы видим явный перекося в сторону прежде всего философских проблем (онтология, методология, эпистемология, аксиология), но поначалу они были окрашены лингвистически (лингвистический анализ языка самой философии, критики, речи).

Линии, которые здесь первоначально обозначатся, уже знакомы нам: это — символическая теория искусства (Н. Гудмен) и институциональная теория искусства (Дикки). Символизм мы рассматривали в 20-х годах, а институциональное направление мы анализируем в других книгах: по истории социологии и экономики (“Философия экономики”). Эти первые ласточки “разбудили” целый поток эстетических исследований, которые по своим установкам были антипсихологическими и антинатуралистическими.

Среди авторов следует упомянуть Д. Марголиса, Н. Уолтерсторффа, А. Данто, С. Росса, М. Итон.

Интересно, что метаэстетические и методологические проблемы занимают их на первом этапе больше, чем теоретические, — ситуация, аналогичная первоначальной ситуации в советской эстетике. Да и набор тем — тот же, например “источник эстетического в природе и в обществе” и “эстетическое и художественное”: это — темы, без которых нет ни одного учебника в 60-70-х. Но осмысляются они принципиально иначе.

Водораздел между “эстетикой” и “философией искусства” до сих пор проходит по теме “эстетический характер искусства”. Эстетическое и художественное разводится не как связанное, а как совершенно разное. Такую трактовку предложил еще в 1932 году С. Оссовский. Два рода ценностей, если только разделять их, а не искать их связанности, весьма специфично проявляются в практике неоавангарда, дизайне, архитектуре и т.д.

Перечисление других тем, вокруг которых были развернуты исследования, и в дальнейшем демонстрирует аналогии с советской эстетикой: познавательная функция искусства, экспрессивная суть искусства (выражение), знание и ценность, метафора (иносказание), художественность, способ существования искусства (философский статус). Последняя тема приближена скорее к социологии и культурологии, ведь речь идет об институциональности и культурном способе существования искусства, если понимать его не как физическое или психологическое явление.

Генезис и общественные функции искусства тоже попадают в поле зрения исследователей, но в целом анализируются редко (инструменталисты С. Пеппер, М. Бердсли и близкие к марксизму М. Рейдер и В. Труит).

Интересна эволюция всего потока исследований в целом. Начинается она с критики марксизма и феноменологии — за их попытки создания полной эстетической теории (что, с позиции лингвистической философии, невозможно), а заканчивается своей противоположностью — попыткой создания собственной полной теории. И все прочие “недостатки и перегибы” марксистских теорий (общественные функции искусства, его культурно-историческая контекстуальность, познавательная функция искусства) сегодня фигурируют как достижения современной американской философии искусства.

Продолжение линии гештальтпсихологии у Р. Арнхейма

Элементы гештальтпсихологии в той или иной степени встречаются у многих теоретиков этого периода (Дж. Бродбент, К. Норберг-Шульц, Д. Кантер, К. Линч и др.). И, хоть среди гештальтистов-эстетиков числятся весьма серьезные фигуры, типа Герберта Рида, мы рассмотрим наиболее яркий пример, в котором линия гештальта является ведущей и приближенной к художественной практике.

Все переведенные у нас книги Рудольфа Арнхейма созданы на базе методологических принципов гештальтпсихологии. Тексты Арнхейма демонстрируют свободное мышление и блестящую эрудицию автора. Некоторые его постулаты имеют почти классическую завершенность: восприятие и творческий акт едины; художественное творчество — это и есть образное мышление.

Русское издание книги Р. Арнхейма "Искусство и визуальное восприятие", переведенной с характерными купюрами (отсутствует глава "Напряжение"), вышло со значительным опозданием: книга была издана в США в 1954 г., а у нас вышла в 1974 г. Эта работа имела широкий отзвук в художественных кругах, поскольку воспринималась как попытка ясно и с использованием ярких примеров описать понятия и процессы создания образных конструкций в широкой эстетической области.

В качестве системы воззрений на видение избрана добротная гештальт-теория, содержащая основу в виде последовательности понятий: равновесие — очертание — форма — развитие — пространство — свет — цвет — движение — напряжение — выразительность.

Понятия, используемые Арнхеймом, стали общепринятыми в формальном анализе, хотя многие из них вовсе не относятся к арсеналу гештальт-психологии. Он исследует прежде всего **понятие формы и восприятие художественной формы**. Форма выступает у него как объект и содержание восприятия (форма как единица визуального восприятия). Форму, с ее закономерностями построения в творческом процессе, он рассматривает как носитель информации в искусстве и как инструмент познания. В сферу его интересов попадает как творческий процесс рождения художественной формы, так и взаимодействие психологических процессов в сфере эстетического восприятия. Сначала Арнхейм ставит непростую задачу отделения эстетических форм от внеэстетических, для чего выдвигает

ряд существенных критериев, а затем дифференцирует их. С его точки зрения, “эстетическая информация актуализирует всю ту информацию, которая была получена по другим каналам: в научной или практической деятельности человека”, — а “эстетическое восприятие включает в процесс познания весь опыт и знания человека”.

Построение формы Арнхейм соотносит с особенностями восприятия. Например, эстетический объект всегда *упорядочен, уравновешен, един и целостен* — это утверждение касается и формы, и восприятия, ведь именно эти черты ему и свойственны (по принципу простоты или “экономии мышления”). Гештальтпсихологи предложили свои “правила визуальной группировки”: чем более упорядочена форма, тем более вероятно ее адекватное отражение в восприятии человека. Это касается и линейной, и плоской, и объемной, и пространственной форм.

Арнхейм использует гештальтистские понятия фигуры фона, формы и т.д. В качестве важной характеристики он вводит понятие “визуального поля”, под которым подразумевает силовое поле, “излучаемое” формой. Это, несомненно, та же энергетическая характеристика визуальности, о которой говорим и мы. Аналогичный анализ *структуры визуального поля* проводился в первой трети XX века.

Равновесие как категория всегда использовалась в русской классической рисовальной школе (Чистяков) и фигурирует как осмысленная композиционная закономерность в теории композиции.

Форма, пространство, свет, цвет, движение также не относятся к новым темам — они более века обсуждались в литературе и до Арнхейма.

Выразительность рассматривается и поздним В. Гропиусом, и Д. Саймондсом и многими другими авторами-практиками линии БАУХАУЗа и ВХУТЕМАСа.

Но все это вместе, поданное в гештальтпсихологическом освещении, в монолитном виде и с легкой самоиронией, приобрело какую-то особую завершенность и иные внутренние связи, что и сделало книгу Арнхейма цельной и неуязвимой.

* * *

В своей работе о динамике архитектурной формы Арнхейм показывает, что динамичность архитектурных форм понимается им системно: как взаимодействие визуальных форм между собой и их суммарное воздействие на человека. Вертикальные и горизонтальные элементы в визуальном поле, с его точки зрения, неравнозначны: вертикали более значимы (человек преувеличивает вертикальное и приуменьшает горизонтальные размеры). Вертикаль связывается им с сущностными характеристиками бытия, и это отражено в нашем сознании, о чем говорили еще Вёльфлин и Юнг.

Термины гештальтпсихологии в этой работе как бы заново интерпретируются им, например он осмысляет сущность “порядка” и “беспорядка”, выразительности и символики форм. Самое важное, пожалуй, состоит в том, что Арнхейм выходит за пределы статики и обращает внимание на фактор **движения человека в**

пространстве. Он различает “визуальный опыт движения” и восприятие формы во время движения как развивающееся в процессе.

Контекстом динамического архитектурного целого выступает жизнь. Архитектурное произведение получает силовую и одновременно экзистенциальную характеристику, ибо оно “переживается нами как определенное взаимодействие сил: сжатий, растяжений, отталкиваний и затягиваний”.

Процесс создания художественной формы обуславливается в его понимании четырьмя определяющими факторами:

- структурой образов внешних объектов, отражаемых нашим глазом;
- формативной силой органов зрительного восприятия;
- потребностью мозга в наблюдении, в отборе и в понимании;
- нашим отношением к объекту, нашим настроением, темпераментом, различного рода внутренними противоречиями.

Изучение творческого процесса понимается им как неотъемлемая часть целостного отражения целостных образов.

Р. Арнхейм старался подвести итоги накопленного в смысловом пространстве гештальтпсихологии между двадцатыми и пятидесятыми годами и далее. Он не столь восторженно относится к модернизму, как теоретики 20-х, предпочитая анализировать классическое искусство. Его последовательный анализ формальных средств вскрывает также и специфику некоторых средств модернизма. Более того, только у Арнхейма можно найти объяснение множеству весьма специфических и непривычных для традиционного восприятия приемов современного модернизма, использования в нем движения и выразительности. Он сумел в замечательно краткой форме в каждой теме выстроить логику изложения от простого и понятного к сложному и — очень сложному.

Другие его работы, изданные у нас сравнительно недавно, показывают, что общая ориентация Арнхейма значительно шире теории гештальта и выходит за пределы психологии в широкую эстетическо-философскую сферу. Например, он затрагивает структуру времени и пространства в искусстве, стиль как проблему гештальта и т.д. и т.п. Впрочем, это не означает, что в его методологии появилось что-либо иное, чем гештальт, скорее предельно расширилась сфера применимости гештальт-теории путем установления новых связей ее с широким комплексом гуманитарного знания.

Продолжение линии К. Юнга

Анна Тинг в работе “Геометрическая протяженность сознания” прослеживает идеи Юнга в истории архитектуры и пытается охватить и систематизировать обширный исторический материал. Информации о ее работе у нас очень мало, поэтому мы выражаем скорее наше понимание ее идей через отношение к собственной концепции.

Как нам кажется, конструкция ее метода изначально двухэтажная.

В истории существует набор константных инвариантов — архетипичных образов. Архетип такого рода лишен оценочного содержания, принципиально

амбивалентен. Архетипы композиционных структур формируются с развитием социального и исторического самосознания индивида. Архетипы способны порождать определенные “психические напряжения”. Это — опорная структура, которая носит у Тинг объективный характер, мы бы сказали — ментально-репрезентативный.

На нее силой “творческой энергии надеваются подвижные формы”, т.е. художник в поисках формы, адекватной его замыслу, как мы считаем, интонирует эту опорную структуру. Жесткая детерминация (за счет архетипов) дополняется здесь мягким личностным интонированием.

Природа структурных архетипов композиции в зодчестве покоится на геометрических закономерностях симметрии. Идея о существовании структурных универсалий архитектурной композиции выражена в истории как последовательность усложнения пространственных представлений.

Циклы истории выстраиваются ею по основанию **акцентирования того или иного вида симметрии**: зеркальной, вращения, винтовой, спиральной. Модификации симметрии демонстрируют архетипические, универсальные геометрические черты архитектурной композиции.

От Египта до наших дней Тинг выделила 11 циклов длительностью от 500 до 1000 лет. Это — циклы эволюции человеческого сознания, основанные на учении о психических циклах в истории культуры. Жизнь архитектурных форм обновляется снова и снова, создавая новые тела геометрии, а циклы форм в истории повторяются (интеграция — дезинтеграция).

ШЕСТОЙ ЭТАП. XX век — прагматизм и релятивизм. Микромасштаб

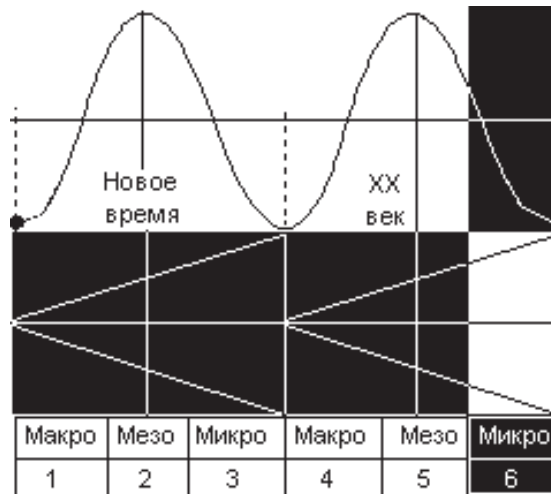


Рис. 54. Последний период развития эстетики.

В последней трети века (1986-2020), а это и есть наше время, резервом снова стал человек, с его индивидуальными качествами. “Микро-”, внутрисистемное, здесь важнее всего, и антропология понемногу побеждает теоретическую эстетику и подменяет ее. Коммуникативность теперь рассматривается в масштабе личности.

Последствия описанных выше этапов привели к тому, что аппарат исследования произведений искусства до сих пор является либо наполовину заимствованным (из психологии, физиологии и других конкретных наук), либо неправомерно расширительным, что сильно тормозит развитие теории стиля, поэтики и т.д. Видимо поэтому в последние годы было заново переиздано огромное количество давно написанных книг по поэтике (в основном — литературной), а также по классическому искусствознанию. При этом учебники эстетики напоминают скорее справочники, включающие массу тем (художник, художественное сознание, искусство и мировые религии, теория искусства, его социология, его психология и т.п.), кроме важных для эстетики. Но какое время, такие и учебники.

Это рассуждение приводит к следующему неочевидному выводу: существует *актуальная для данного времени*, грубо говоря, модная разновидность подхода к эстетике. Так, все учебники 60-х—80-х годов сегодня “непригодны” не потому, что в них что-то неверно излагается, а потому, что сменился ключевой философский, мировоззренческий, ментальный ракурс, включающий и набор ценностей. Деятельностно-функциональный, структуралистический и синергетический подходы, содержащие идею равновесия общества и личности, в современную нам “эпоху плюрализма” и индивидуализма потеряли свою значимость, как и все прочее. Актуальнее всего звучат труды типа “Эстетика самоубийства” — они исчезают с книжных прилавков первыми.

Из последних отечественных учебных изданий можно упомянуть “Эстетику” Е.Г. Яковлева и “Эстетику” О.А. Кривцуна, ориентация которых не оставляет сомнений, что мы вошли в полосу *эстетики индивидуализма*. Их взгляды блещут разнообразием, а системность здесь уже на втором месте. *Личность* в лице художника тематически объединяет обе эти работы, совершенно разные по подходам. Есть в них и другие характерные варианты современного антропологизма.



Рис. 55. Доминанта шестого этапа развития эстетической науки.

Третий этап (1986-2020 гг.) — в самом разгаре, но про него уже все ясно: достаточно **поставить противоположные знаки всему, что характеризует первый этап XX века**. Это — этап *субъектный*: в нем ценится *уникальное*, эксклюзивное, частное, вовсю приветствуются *иррационализм* и полумагические психотерапии, которых в искусстве — множество. Исследования здесь *локальные*, мелкого плана, — завтра они никому не будут интересны: их масштаб — мизерный. Начиная с постмодернизма, они направлены на ломку старой научной основы, хотя противопоставить ей ничего не могут и никогда не смогут: аналоги в истории подтверждают повторяемость данного этапа.

Интерпретация и авантюрный блеск легкого *гуманитарного нарратива* здесь ценятся выше тяжеловесного объяснения, схем и прочей нудной аналитики. В науке ценится краткое, афористичное и политически актуальное. Начинается девятый вал сенсационно-критических статей и эксклюзивных интерпретаций — таковы, к примеру, книг и телепередачи Э. Радзинского об истории.

Масштаб менталитета нашего последнего этапа, как и масштаб исследований, *повторим, мизерный*. Во времени в основном востребованы переживания прошлого, и все более и более глубокого. Проективность порицается — поощряется умение сохранять и интерпретировать хрупкое прошлое: процветают антиквары, а также все, что может служить подделкой под старину. Но любовь к прошлому означает отсутствие будущего, а отсутствие будущего неизбежно влечет за собой пессимизм. Всеобщий пессимизм со временем вырождается не просто в скепсис — он понемногу переходит в экстатическую эсхатологию. И время от времени она уже прорывается в искусстве.

Человека в этом времени наука рассматривает в таком жутком *биологическом* приближении, что сама испытывает от него тошноту. Наука теперь прислуживает гедонизму богатых, компенсирует утонченное обжорство и прочий гедонизм,

эстетически лелеет оттенки их все более извращенных ощущений. В половой сфере общества культура геев и лесбиянок “забивает” все прочее.

Особенностью данного момента истории становится новый тип наркомании: технотронное поглощение человеческой личности *виртуальным миром* техники. Личность в силу производственной необходимости все больше втягивается в мир компьютеров, интернета, телевизоров и сотовых телефонов. Там человеческая целостность неизбежно нивелируется и донельзя упрощается при помощи психотехнологий и ухищрений современного компьютерного когнитивизма. Проникновение этого явления и в политику, и в масскульт не оставляет личности никакого шанса на уникальность.

Это означает, что после достижения предела вырождения грядет новый цикл, когда все напластования будут изжиты, как бы болезненно это ни происходило. Иначе земная цивилизация просто погибнет.

Постмодернизм

Теоретики эстетики в постмодернизме, например Ф. Джеймсон и К. Дженкс, не предлагают своей эстетики или философии искусства, поскольку занимаются проблемами локальными. Это или определенный регион, или период в истории искусства, или даже только один вид или жанр искусства в этом периоде, а чаще всего — все это вместе. Особенности стилевых проявлений бароккальной архитектуры где-нибудь в Лионе или пары авторов куртуазной литературы конца какого-то там века на севере итальянской провинции N — это обыкновенное искусствоведение, возводимое в постмодернизме в ранг новейшей философии.

Однако суть не в претензиях конкретных теоретиков — суть в том, что “мелкотемье” в постмодернизме является ведущим принципом, и этот принцип нужно понять, чтобы понять постмодернизм: *мир здесь вывернут через единичное*, а не через *общее*, как в первой трети века, или *особенное*, как в середине XX века. Такого рода анализ искусства ничуть не проще, чем два первых варианта, и он требует своего особого исследовательского аппарата. Единичное — это человек, а мир человека и мир внутри человека (например, “обыденный мир”) познаваем только герменевтически.

Постмодерн точно соответствует тенденции цикла XX века — в последней трети века совершается переход от натурального сайентизма к его противоположности (антинаучности, мистике, личностному началу). А в качестве переходного этапа здесь может выступать только гуманитарная наука, с ее главным носителем — нарративом. Поэтому в принципе понятно, почему постмодернизм построен на отрицании парадигмы классической науки и лежащей в ее основе идеологии прогресса. Постмодернизм критикует науку, и очень часто на этом его функция и заканчивается. Его устремления передать характер додискурсивного интеллекта, одержать победу интерпретации над дискурсом близки к замыслу ницшеанской философии. Вообще постмодернисты во многом наследуют Ницше, не акцентируя этого.

Вот почему так естественна обращенность постмодерна прежде всего к гуманитарному знанию. Здесь не просто критикуется его научный аспект — он своеобразно используется в качестве материала для игры в “деконструкцию”.

Поясним суть игрового начала на примере романов У. Эко: “Имя розы”, “Маятник Фуко” и “Остров накануне”. Вместо языка парадигмальной науки здесь принципиально используется нарратив, и это не беллетризирующая линия гуманитарной науки, а полноценное художественное экспериментирование. В нем активно используется особый постмодернистский квазижанр: коллаж или пастиш, самопародия, попури из разностилевых и культурно-исторических кусков, из фрагментов философских и научных работ. Здесь в качестве материала используются преимущественно реальные исторические документы и “вторичные” культурные материалы (в том числе апокрифы). Здесь очевиден возврат к нарочитому анахронизму, почерпнутому из ранних исторических писаний, что имеет важнейшее значение в эстетике постмодерна. С первого взгляда невозможно понять, что романы Эко отнюдь не классические романы со своей философской доктриной (как, например, у Достоевского), а остроумная интеллектуальная пародия, результат художественно-интерпретационной игры автора с письменными текстами.

Итак, в постмодернизме наиболее важны опыты, в которых есть игра исследователя с материалом, отчего в разряд первых авторов попадают М. Фуко и, конечно, Ж. Делёз, о котором мы подробно говорили в главе об истории герменевтики в “Экзистенциальной системогенетике”.

* * *

Наличие и модность постмодернизма не означает, что обычная наука вымерла. Она есть, но она точно также заражена мелкотемьем. В качестве примера рассмотрим, куда в этом времени развилась линия Выгоского — Лентьева.

“Эмоции в искусстве” Л.Я. Дорфмана

Если взять за острохарактерную работу начала векового цикла “Психологию искусства” Л.С. Выготского, то все написанное по той же теме Л.Я. Дорфманом, а особенно — “Эмоции в искусстве”, можно смело отнести к характерным работам конца данного цикла. Автор и сам хорошо это понимает, концептуально противопоставляя *две психологии искусства*. Суть проблематики мы изложим предельно конспективно.

1. Существует “психика”, и она приписывается человеку. История психологии содержит множество гипотез относительно их взаимосвязанности.

2. Психическое есть и в человеке, и (непонятно, как) вне человека. Таким образом, есть *субъективированная и объективированная* формы существования психического. Искусство представляет из себя способ и набор форм объективирования психического.

3. Кроме проявлений психики у отдельного человека зафиксированы феномены массового сознания, общественного сознания и т.п. В девятнадцатом веке намечались две ветви психологии, исследующие крайние формы психики: это — социальная психология (“психология народов”) и индивидуальная психология.

Впоследствии виды групповых психических проявлений дифференцировались по размерам группы-организма. Это — особая психолого-социологическая иерархия.

Исходя из этой темы, зафиксируем, что в произведении искусства объективированы проявления не только психики человека, но и “психики общества” (последняя к тому же иерархична).

Произведение искусства есть, с данной позиции, диалог двух “психо-”: общества (его групп) и человека. Отсюда — возможность иерархического подхода к произведению искусства в психологии, общие проблемы прогресса искусства.

4. С позиции психики человека, возникает схема, представленная относительно границы — его самого: внешний мир — предмет второй природы (произведение искусства) — человек.

Связанность объективированного и субъективированного приводит к идее: есть нечто **третье**, предполагающее, содержащее, несущее в себе их единство.

Поскольку возникает тройка, то в произведениях искусства допускается возможность трех доминант: объектной, объект-субъектной и субъектной. Они отчетливо проявляются в истории.

5. Объективированность психического во внешнем мире (в том числе “опредмеченность”) — основная проблема психологии (и в том числе психологии истории) XX века.

Поскольку эти два подхода взаимообратны и расположены в крайних пределах векового цикла, они координируются с общим и единичным: подход Выготского имеет в виду решение наиболее общих и концептуальных вопросов эстетики и психологии, а подход Дорфмана направлен на **анализ устройства единичного произведения**. Выготский поневоле выходит на глобальный уровень социальной психологии — Дорфман принципиально стоит на микроуровне психологии, поэтому избирает несколько зауженную тему “эмоций в искусстве” (на самом деле его работа — шире названия).

Чтобы обсудить суть подхода, прибегнем к редукции и в этом случае сделаем крайне упрощенные, на уровне концептов, выводы из работы Дорфмана “Эмоции в искусстве”. Написанное им сводится к некоторой формуле психического.

1. Прежде всего он рассматривает типологию эмоций и называет данное логическое образование “узлами эмоциональной ткани”. Это — эмоциональный ракурс **таксономической развертки психического в наиболее крупных модулях**; их, конечно же, четыре. Ниже мы будем их подробно анализировать.

2. Энергетическое измерение предстает как жизнь психического феномена во времени.

В этом отношении Дорфман опирается на показатели Мерлина: энергия обладает признаками *скорости, силы и направленности*. В психическом проявлении им соответствуют: *активность, напряжение, интенциональность*.

Динамическая сторона предстает как психическая активность и раскрывается как свойство темперамента и компонент ее переживания.

3. Соединение статики и динамики, типологического и энергетического вместе дает основную матрицу, на которой строятся его гуманитарные исследования, старающиеся быть очень похожими на “парадигмальные”. Эта старательность и желание “выглядеть, как в естествознании”, весьма тяжеловесна, она ничего не добавляет к простой и ясной основной методологической модели.

Л.Я. Дорфман на ее основе выдвигает следующий набор параметров:

- *эмоциональное переживание* типологически развернуто в *четыре модальности* (узлы);
- *энергия* имеет парные пределы (*активность — пассивность, напряжение — расслабленность*);
- *направленность* характеризуется двумя интенциями (*объект-субъектная, извне — вовнутрь*).

4. Далее Л.Я. Дорфман *модифицирует* все перечисленные пункты *фазовой тройкой* по принципу *начала, середины и конца* процесса (три фазы).

В совокупности он получает 30 пунктов “эмоционального полотна”.

Методологически это выглядит как соединение типологической четверки с фазовой тройкой, дополненное энерго- и интенциональным показателями, оно является наиболее простым из возможных комплексных построений, использующих приемы традиционной психологии.

Его, кстати, можно будет как угодно глубоко развивать в те же три стороны:

- увеличивать количество классиологических модусов;
- увеличивать количество фаз в цикле;
- увеличивать количество и дифференцировку показателей.

Мы принципиально дополняем данное построение и ниже покажем, как *развить его уровнево*.

Но и на этой непритязательной основе из эмоционального “полотна” можно сделать ряд выводов. Например, очень значимы *переходы от типа к типу* как основа построения сложного художественного образа. Это абсолютно то же, что содержится в индийской поэтике “дхвани-раса”: *последовательность* из девяти типов, образующая завершающий десятый тип.

Особо можно отметить проблематику олицетворения, которую Дорфман, исходя из своей двухвекторной интенции, характеризует как “воплощение и превращение”. Основные понятия (перенос, воплощение и превращение) использовались еще психологией “вчувствования” (В. Вундт, Т. Липпс, И. Фелькельт, Р. Фишер), в рамках которой человек изучался как проецирующий на объект свои ощущения, чувства и переживания.

Мы посвящаем теме олицетворения целую главу и, хоть общий контекст у нас другой, обращаемся в ней и к подходу Дорфмана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коротко подведем итоги.

Наши основные авторы и теории сгруппировались вокруг простого каркаса, построенного путем обозначения двух больших *мировоззренческих циклов* развития эстетической теории, тенденции которых в чем-то главным повторяются, задавая основную логику цикла: в каждом цикле наблюдается движение от общественного доминирования к личностному, что породило систему трех масштабов (“макро-”, “мезо-”, “микро-”). Так появились шесть этапов эстетической теории, разные по длительности (три — по 100 лет, следующие три — по 33 года), но одинаковые по своей значимости: они качественно однородны.

Схема не только объясняет прошлое и настоящее (наше время — шестой этап), но и дает принципиальный прогноз. Будущее — это прежде всего ожидаемый *новый мировоззренческий цикл*, который скорее всего будет иметь очень короткую длительность и исключительно высокую интенсивность. Его общая предполагаемая длительность — около 33 лет, а три масштабных цикла (“макро-” — “мезо-” — “микро-”) в нем будут иметь длительность по 11 лет. Этот вывод базируется на отношении предыдущих циклов: три к одному (если точнее, — на основании натурального логарифма 2,7: история, по одной из гипотез, развивается по логарифмической спирали).

У нас есть основания для прогноза, если исходить из модели двух взаимодополнительных спиралей и их попеременного доминирования. Примерно к середине XX века окончательно завершилась линия натуральной науки Нового времени (она потеряла доминирование в начале XX века, но жила на втором плане еще полвека). Этот момент отмечается многими исследователями как кризис сайентизма. И в этой точке разрыва (когда расцвела эстетика середины века) в эпистемологической линии появилось нечто новое, родилась новая спираль, которая вскоре придет на смену хаосу постмодернизма и эклектики.

Качественная специфика приближающегося нового большого цикла требует исследований. Тут простые прогнозы бессильны — надо искать, что сейчас бродит в “андеграунде”. Кто бы поверил во времена появления футуризма, что “эти клоуны” от искусства завоюют мир на целый век? Сегодня ситуация аналогична.

* * *

У читателя с большим опытом может возникнуть естественный вопрос: почему мы охотно уделяем внимание в этой части работы то философии, то социологии искусства, то культурологии, то психологии, но ничего в подробностях не говорим об искусствознании, поэтике и т.д.?

Во-первых, все это рассматривается нами ниже, в следующей части работы. Настолько, насколько позволял жанр.

Во-вторых, то, что приводит в движение эстетику и доминирует в ней, иногда интереснее ее самой. Не всегда за этим стоит позитивный толчок.

Мне как-то попался достаточно современный (1990 года) учебник “Эстетика” теперь уже зарубежных для нас авторов из Ташкента Э.У. Умарова и И.С. Пала, изданный на русском языке. Единственное, что меня поразило в нем: неужели

можно было довести столь трепетный предмет до состояния такой неудобоваримой консистенции? Не дай Бог студенту начать изучение мира эстетики с такого вот шедевра постсоветских времен, он навсегда забудет дорогу в эту сторону. А наши библиотеки все еще полны подобными изданиями.

Этим, собственно, и была вызвана потребность написать новую эстетику.

Мои лекции, я это осознаю, легкими не назовешь. Однако текст, который вы читаете, не стенограмма живого рассказа, а расширенный материал к лекциям. Он широк, но по возможности структурирован.

Часть III

ОСНОВЫ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ
ЭСТЕТИКИ





Глава 5

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

5.1. Система эстетических категорий

Переходя к следующему этапу, мы оставляем описание эстетики “сверху” (в основном это проделано) или “снизу” (оно у нас впереди) и обращаемся к системной *эстетике изнутри*.

Эстетика как теоретическая наука характеризуется прежде всего *системой* своих основных категорий. С позиции системогенетики, системность категорий любой науки имеет обязательную циклическую связанность (сценарий) — в нашем случае совокупность категорий эстетики образует так называемый “циклический пакет”.

Можно назвать, по крайней мере, три более-менее современные книги с названием “Основные категории эстетики”, а уж о главах в учебниках с тем же названием и говорить не приходится. В них обсуждается один и тот же понятийный набор, хотя авторы базируются на самых разных методологических подходах. Это — тупик для теоретической эстетики, ибо сопоставлять термины и понятия, полученные в разных системах, на данном уровне бессмысленно. Для выхода из тупика мы применяем единственно возможный ракурс — таксономический, или классификационный.

Категории и модусы как классиологическая проблема

Категории эстетики — это *таксоны* “эстетического”, которое мы только что определили уровнем выше. Таков их статико-логический статус, и в этом плане главная проблема теории — полнота таксономического набора. Но они же могут быть интерпретированы во времени — как *фазы*. В таком соединении статического и динамического и состоит последовательное применение метода системогенетики. В науке традиционно предпочитают начинать изложение со статики, выводя на первый план категории и понятия науки. Мы же попробуем начать с динамического аспекта, выраженного посредством циклических моделей.

Инвариант трех фаз в большом формационном цикле можно представить абстрактно — как набор фаз в терминах “*становление, равновесие, деградация*” или применить органический аналог “*детство, зрелость, старость*”. В нашем случае он будет представлен как последовательность сменяющих друг друга **трех модификаций менталитета формации**, выражаемых *тремя основными (опорными) категориями*.

Проблема “основных эстетических категорий”

Три категории. Троичность в логическом (таксономическом) представлении демонстрирует способ порождения модусов первого уровня из Единого, в нашем случае — метакатегории “эстетического”:



Рис. 56. Три категории как модификации метакатегории эстетического первого уровня.

Троичность — самый простой вариант фазовости, поэтому три категории — универсальный набор множества наук, описывающих процессы. Мы это выяснили в философском разборе.

Если использовать наряду с логикой генетический подход, если выразаться языком циклической динамики, то можно констатировать: три представленные категории характеризуют один полный цикл существования эстетического. В системном описании это — несущий цикл системы.

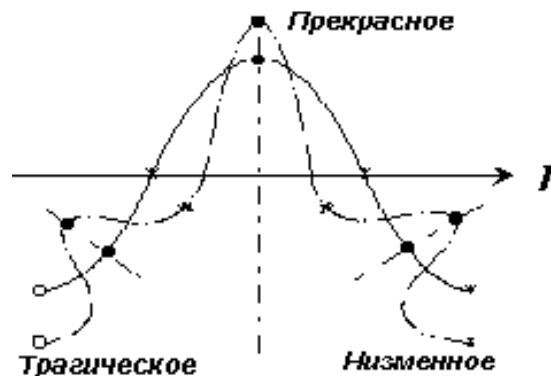


Рис. 57. Три категории в циклическом представлении, фазы цикла.

“Действие” каждой категории внутри цикла распространяется на одну треть цикла.

Способ представления набора из трех основных эстетических категорий в этом случае меняется. У него три варианта, и второй — круговая проекция спирали. Она выступает как определенным образом сгруппированный на окружности “срез бытия”.



Рис. 58. Три категории эстетики, связанные процессуально, на онтологической лоскости.

Способ порождения модусов — в таксономических построениях, способ их генетического упорядочения — в вариантах троичных классиологических моделей, которые мы используем как базу. Они служат началом для всех троично-шестеричных моделей.

* * *

Калокагатия. **Единство** этического и эстетического носит название калокагатии. Их принципиальное **отличие** мы обозначаем числом: суть этического — *двоичность* (Добро — Зло), а суть эстетического — *троичность* (три категории эстетики, три фазы).

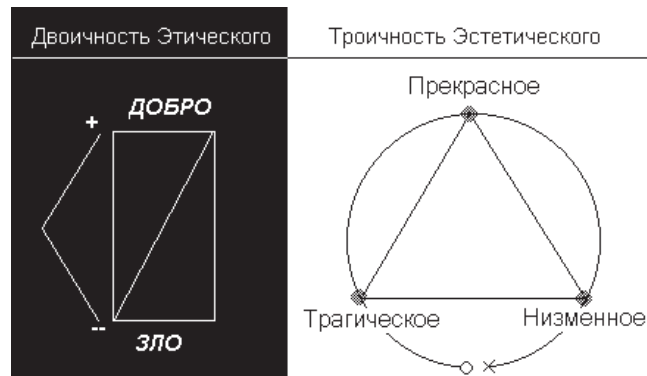


Рис. 59. Парность этического и троичность эстетического.

Перед нами — универсальное основание (2 и 3), вокруг которого учеными сломано немало копий. В той или иной степени всех эстетиков можно поделить на две разновидности: одни начинают с пары, другие — с тройки. Одни ставят вперед принцип раздвоения, вторые — фазы, циклы, иерархию, три типа. Очевидно, что одни в калокагатии смотрят на эстетическое со стороны этического, другие — сквозь эстетическое на этическое. Проиллюстрируем это утверждение.

* * *

Мы выбрали из лучшего периода развития теоретической эстетики 60-70-х две наиболее структурированные эстетические концепции, которые отличаются прямо противоположными взглядами на **ключевые** проблемы эстетики. Первая из анализируемых концепций наиболее развита в смысле динамического аппарата, вторая — богаче в наборе структурного и типологического потенциала. В литературе существуют схожие и по построениям, и по выводам концепции, но они не столь “очищены” в смысле отчетливости метода и последовательности его логического воплощения. Кроме того, оба теоретика, о которых мы сейчас будем говорить, не считают себя *чистыми эстетиками*, а умеют мыслить свободно и многоаспектно в широком диапазоне обществоведческих и логических проблем, что весьма обогащает их эстетические взгляды и делает *инвариантными* их эстетические конструкции.

В работах минского эстетика и логика Н.И. Крюковского и нижегородского философа и эстетика Л.А. Зеленова приводится обширная библиография по всем примыкающим и существенным проблемам в каждой области, а также обзор и критика иных концепций, что весьма облегчает нам задачу: отпадает необходимость

разбора большого количества аналогичных подходов. Мы ограничимся анализом взглядов самих авторов с ориентацией на последующий синтез их концепций.

Наиболее стройную **динамико-статическую концепцию** системы эстетических категорий разработал Н.И. Крюковский, используя структурно-типологический подход наряду с динамическим. Он не был первым, кто раскрыл, что эстетические категории фиксируют определенные *устойчивые фазы* существования эстетического и связаны не только структурно, но и генетически; наиболее известной системой такого типа является гегелевская. Но в определенном отношении Крюковский пошел дальше своих предшественников, опираясь на эту методологию.

В первой части работы мы приводили его *исходную схему эстетического отношения*, она очень важна для понимания специфики эстетического в его трактовке. Уже первый шаг анализа его схемы позволил обнаружить, что в его “эстетическом” скрываются два отношения: эстетическое и этическое, — и он их не разводит. Это важно подчеркнуть, ведь в таком случае Н.И. Крюковский должен применять “этическую двойку” наряду с “эстетической тройкой”, не акцентируя этого. Характерно, что именно так и происходит.

Эстетическое отношение. Способ определения специфики эстетического отношения следующий: взяты объект и субъект, между ними установлено ценностное отношение. Чтобы выделить специфические ярусы этого отношения, объект раскрыт как одно противоречие (сущность — явление), а субъект — как второе (рациональное — эмоциональное). При этом, развернутом, взгляде у двух взаимодействующих систем (объект — субъект) актуализируются три яруса их возможных отношений.

Верхний ярус (где “сущность” объекта соотносится с “рациональностью” субъекта) — **теоретическое отношение**. Нижний ярус (в котором “явленческая сторона” объекта соотносится с “эмоциональным” в субъекте) — **утилитарное отношение**. Эти крайние отношения — односторонние: и объект в них участвует одной своей стороной, и субъект. Разумеется, крайние отношения (верха и низа) не существуют в чистом виде, это скорее такие пределы, как “робот” и “животное”, т.е. раздвоение устанавливает *пределы шкалы отношений*.

Отношение, в котором субъект *выступает как единое, рационально-эмоциональное*, существо и относится к объекту, *взятому в единстве сущности и явления*, названо у Крюковского **эстетическим отношением**. Только **эстетическое отношение** целостно.

Приведем рисунок, поясняющий специфику данного заключения:

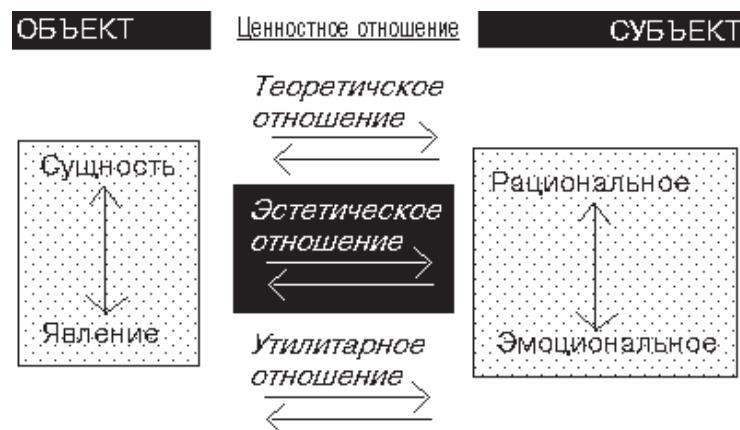


Рис. 60. Три типа отношений объекта и субъекта.

В психологии (Б.Г. Ананьев) та же иерархия раскрывается как *тройка деятельностная* — “**труд, общение, познание**” (иерархия прочтена здесь снизу вверх). *Общение, или коммуникацию*, можно трактовать и более развернуто, например, за счет раздвоения его самого. Тем самым мы совершим **переход от тройной модели к модели четверки**. Такая четверичная модель типов деятельности предложена М.С. Каганом. Мы ее рассматривать не будем, а дадим ей свою интерпретацию — аксиологическую. Тем более, что Крюковский как раз и говорит о *ценностном отношении*.

Отношения, как и деятельность, основаны на ценностях, поэтому в середине можно увидеть **четыре типа ценностей**. Исходное *ценностное отношение* в этом случае будет подано как типологическая четверка. В инварианте *повернутого квадрата* могут фигурировать, по крайней мере, две модели, готовые к содержательному сопоставлению: ценностная и деятельностная.



Рис. 61. Три уровня обношений объекта и субъекта и четыре типа ценностей.

Поместив в исходную схему эстетического отношения, по Крюковскому, типы ценностей, мы обнаружили, что за его “эстетическим отношением” скрывается целых два аксиологически окрашенных вида “коммуникативного” отношения: эстетическое и этическое.

Мы совершили (вместе с Крюковским) переход от **единичного к удвоенному**, а далее — к **троичности**. Раздвоив третье, мы вышли на совокупность инвариантных **четверок**.

* * *

Соединение тройки и двойки приводит его к результирующей схеме из шести **основных и дополнительных эстетических категорий**:



Рис. 62. Основные и дополнительные эстетические категории, по Крюковскому.

Категории представлены в данном случае на круговой проекции (хотя полная схема содержит две плоские проекции трехмерной пространственной спирали на

цилиндре). Для иллюстрации подобной системы эстетических категорий круговая проекция спирали вполне достаточна. Перед нами — **динамико-статическая** конструкция категорий эстетики, потому что она изначально связана с циклом и построена на основе трехфазовой модели цикла.

Из сказанного следует, что существует некий цикл жизни, рассматриваемый сквозь призму эстетического. В цикле выделяются устойчивые фазы, площадки во времени, где модифицируемые качества относительно неизменны. Таких фаз, выраженных эстетическими категориями, насчитывается три. Тогда откуда шестерка?

Три из шести категорий — **основные** (трагическое, прекрасное, низменное), прочие три — **дополнительные** (возвышенное, комическое, безобразное). В круговой схеме Н.И. Крюковского они представлены как дополняющие попарно: *прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное*.

Данное типологическое построение позволяет “накрыть” своей всеобщностью множество описательных теорий эстетики. Трактовки всей шестерки категорий у Н.И. Крюковского ювелирно отработаны именно как *логические категории* — в пределах того аппарата, который он выстроил на философском и логико-системном уровнях, — немногие *эстетики* после Гегеля проделали такую же работу.

Подчеркнем: исходных категорий здесь — три. Далее идет удвоение, и ход по удвоению, который применяет Крюковский, нуждается в комментариях. Основная тройка категорий (трагическое — прекрасное — низменное) осмысливается подобно основным цветам в спектре: это — тройка **устойчивых состояний**. Вторая тройка — это как бы “переходные” категории (например, качество “возвышенного” возникает как “смесь” качеств “трагическое + прекрасное”), что по смыслу сходно со “смешанными цветами” в спектре (например, оранжевое = красное + желтое). Цикл начинается с трагического, продолжается в переходном к прекрасному возвышенном, а от прекрасного проходит этап комического, являющегося своеобразным мостиком к низменному, которое завершается в безобразном.

Сравним шестеричное эстетическое построение Н.И. Крюковского с известной в литературе шестичетовой схемой:

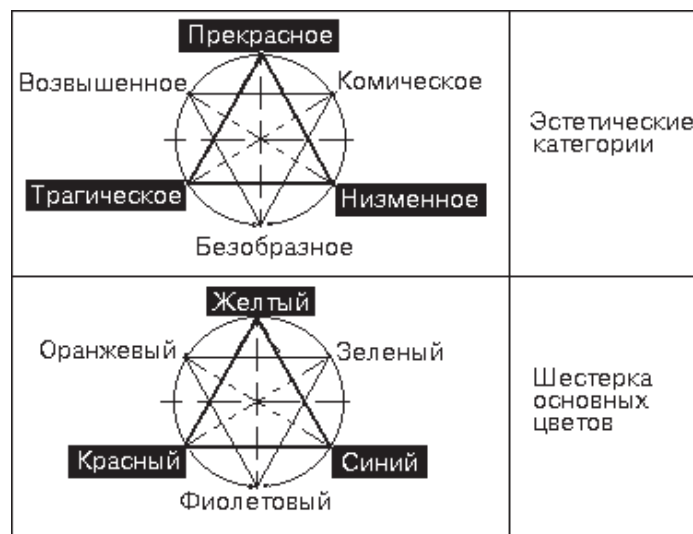


Рис. 63. Шестерка — инвариантная схема для эстетических категорий и основных цветов спектра.

Данный ход завораживает своей очевидностью, но уводит нас от гораздо более простого решения. Та же шестерка может восприниматься как шестерка фаз, расположенных на двух взаимодополнительных спиралях, по три категории — на каждой. Мы рассматривали и такой вариант (модель по типу спирали ДНК), но без фаз.

Это — *этическое удвоение*, хотя сразу воспринять его сложно. Ниже мы поговорим о сути данной дополненности: с нашей точки зрения, в качестве носителей двух спиралей здесь присутствуют человечество и человек или (антропологически) социальная и биологическая составляющие самого человека. Смена фаз в сумме есть постоянная смена доминирования двух начал. Это отчетливо иллюстрируется на примерах из истории искусства, когда между очевидными *общественно доминирующими* культурами и их стилями постоянно вклиниваются “странные” культуры с совершенно другой логикой стиля. Например, между Древним Египтом и Древней Грецией — “нелогичный” Крит, с его органическими орнаментами, осьминогами и акробатами. Но об этом мы поговорим позже.

Итак, в эстетике Н.И. Крюковского на первом месте находится устойчивая **тройка** категорий “трагическое — прекрасное — низменное”, а затем следует ее этическое удвоение. Итоговая *шестерка эстетических категорий* Крюковского не подвержена дальнейшим модификациям, ибо сами они являются модификациями его первичного “эстетического отношения”. Нужно отдать должное этому теоретику: он так же последовательно вводит в своих работах понятие о *стилях* и их динамике, то есть переходит на второй, подсистемный, уровень, сохраняя методологический инвариант.

Обращение к эстетике Л.А. Зеленова позволяет нам сделать следующий шаг. В его “деятельностной эстетике” первичной является **пара “прекрасное — отвратительное”**. Всегда верный принципу раздвоения, Зеленов от своей исходной пары “прекрасное — отвратительное” переходит к *эстетическим модификациям следующих уровней*. Не применяя динамического подхода по форме, он следует ему по логической сути — применяя принцип иерархии. А иерархия и цикл есть одно и то же в двух способах отражения — в статике и динамике.

Итак, первый уровень модификации эстетического у Зеленова — раздвоение. Второй шаг дает *три основные модификации прекрасного*, противостоящие *трем модификациям отвратительного*. В результате появляется *схема из шести эстетических модусов*: он модифицирует свою исходную **пару** “прекрасное — отвратительное” **тройкой** (в качестве которой он применяет “трагическое — утвержденное — комическое”). Если привести схему первой модификации Л.А. Зеленова “прекрасное — отвратительное” через троичность “трагическое — утвержденное — комическое” к шестерке, она будет выглядеть следующим образом:

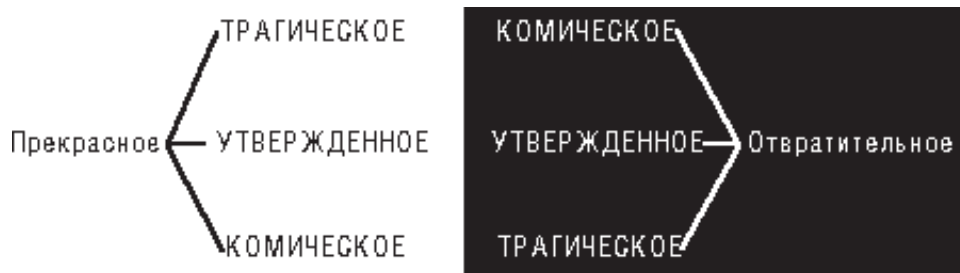


Рис. 64. Шесть первичных модусов в системе эстетики Л.А. Зеленова.

Некоторое различие терминов здесь не имеет особого значения: термин “утвержденное” появляется у Зеленова, потому что “прекрасное” уже применено при первом раздвоении, а его “комическое” по смыслу эквивалентно “низменному” в эстетике Крюковского.

На этом можно было бы и остановиться, но в эстетике Л.А. Зеленова есть еще один уровень модификаций, о котором мы будем говорить ниже. Пока же останемся на этом уровне, удерживая в качестве основы шесть модусов.

Сделаем простое обобщение. Перед нами — два *противоположных* логических хода, приводящих в конечном итоге к одному и тому же результату: **раздвоение** (дополнительность) на первом уровне и **выделение трех фаз** на втором — у Л.А. Зеленова, **определение трех фаз** на первом уровне и **удвоение** (дополнительность) на втором — у Н.И. Крюковского.

Вот момент, когда об эстетиках и вообще о теоретиках из области аксиологии можно сказать самое существенное. Тройка или двойка на первом уровне вроде бы незначительное отличие, но, анализируя далее сам метод, можно уверенно сказать, что уже здесь явственно различаются *троичность* (как принцип трех фаз, или как минимизированная *динамическая модификация*) и *двоичность* (как предельно простая *статическая модификация*). А совокупная **шестеричная модель таксонов**, получаемая вследствие проделанных двух шагов, у обоих эстетиков одна:

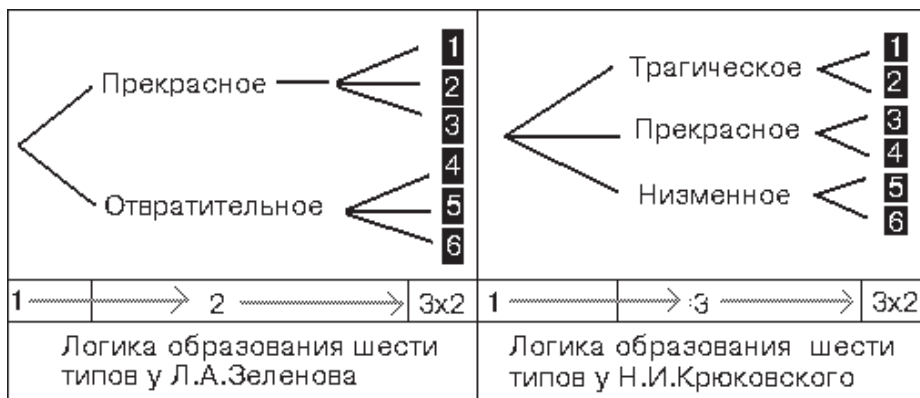


Рис. 65. Идентичность модусов второго уровня в двух разных эстетических системах.

История эстетической мысли показывает, как взаимодействовали две эти школы. Одна школа сначала выделяла пару, например “гармонию и дисгармонию”, и все дальнейшее рассматривала как ее модификации — таков взгляд на эстетику в московской школе М.Ф. Овсянникова; на основе *первичной пары* понятий построена также эстетика М.С. Кагана, у которого, кстати, учился Л.А. Зеленов. Другая школа выделяла в качестве исходной тройку категорий, например такова эстетика Г. Гегеля и ее отображения в смежных видах знания. Следующий пример: известное в театре со времен классицизма жанровое членение “трагедия — драма — комедия” явно исходит из тройки категорий: “трагическое — прекрасное — комическое”.

Мы не раз говорили в наших книгах, что **четные схемы всегда приводят к статико-типологическим моделям, а нечетные — к динамическим.**

Следовательно, шестеричная схема категорий Н.И. Крюковского есть *динамико-статическая* схема (в ранних работах он применял именно три категории, и тройка у него идет первой всегда), а упрощенная нами здесь до шестерки схема модусов второго уровня Л.А. Зеленова есть *статико-динамическое* образование (первым у него идет статическое *раздвоение*). Отсюда явствует, что многоуровневый набор модусов Зеленова есть *этико-эстетическое образование*. Именно поэтому его построение прекрасно иллюстрируется литературными героями, имеющими дело с этическими ценностями, но применить его модусы к пространственным искусствам уже значительно труднее. Таким образом, мы получаем здесь “этически удвоенный” *универсум эстетического*. У Крюковского же — наоборот.

О достаточности шестерки основных эстетических категорий

Приведенные шесть эстетических категорий являются не только необходимым, но и *достаточным* типологическим набором для раскрытия верхнего уровня эстетического. Аналогичный взгляд на *инвариантные свойства шестерки*, с более универсальной точки зрения (как отражающий структурность универсума), мы находим у Э.М. Сороко, а также в работах по структуре науки Е.Д. Гражданникова. Инвариант с циклическим сценарием направления перехода от модуса к модусу выглядит так:

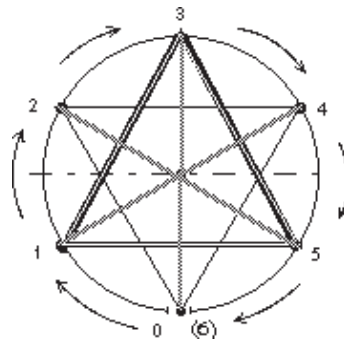


Рис. 66. Циклическое перемещение доминирования по фазам от начала к завершению.

Рассматривая *шесть точек* на круговой проекции спирали, мы считаем, что перед нами — модель из *двух* дополнительных спиральных витков (парность); на каждом витке взяты *три устойчивые фазы*, сдвинутые во времени относительно друг друга. Это позволяет сносить их “подряд” на одну суммарную “стрелу времени” и одну общую круговую проекцию. Зафиксируем, что при этом *три категории из шести* (трагическое — прекрасное — низменное) будут выступать у нас как *основные*, сильные, или доминирующие, а вторая тройка категорий (возвышенное — комическое — безобразное) — как *дополнительная*.

Эти разные тройки расположены на взаимодополнительных спиралях. За дополнительностью спиралей, несомненно, скрывается отображение *исходной дуальности эстетического* в том же коммуникационном социальном поле, в “канале

связи” человека с обществом (человечеством). В *произведении искусства* связываются проявления общества (как особого организма) и человека. Это сложное взаимодействие мы рассматриваем, например, как пару: “Свобода Общества — Свобода Личности” — и как две взаимодействующие в истории спирали (закон двойной спирали). Что такое “свобода общества” и каковы ее проявления, говорили в своих книгах К. Юнг, Э Дюркгейм, В.М. Бехтерев и т.д.

Эстетическое есть соотношение мер, что зафиксировано нами для эстетического как взаимодействие мер. Имея в виду двойную спираль, можно утверждать: есть два способа отношения к миру, к мере предмета (Мп): со стороны *меры человеческого рода* — Мчр (она конкретно-историческая, поскольку общество меняется); со стороны *индивидуальной меры человека* — Мч.

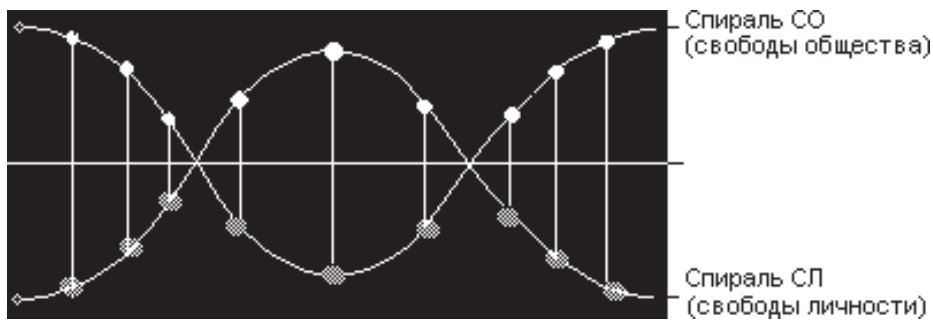


Рис. 67. Двойная спираль — парный индикатор цикла.

Таким образом, мы утверждаем, что ни одна серьезная эстетическая теория не может обойтись, во-первых, без тщательного различения эстетического и этического (тройки и двойки), во-вторых, без отображения *связанности этих двух начал* в общей системе своих категорий и модусов.

Тройка имеет вполне определенный системный смысл, если самобытие категорий опрокинуть на реальную историю искусств: один большой ментальный цикл “накрывает собой” три самостоятельные ментальные фазы. Мы описываем их системой противоречий, переводимых затем в индикаторы и маркеры. Это еще один вариант соединения троичности с парностью. Вообще же всякий парный индикатор, взятый в отношении к спирали, и есть удвоение простого цикла до двойной спирали.

Асимметричность системы эстетических категорий

Тройка основных категорий есть практически во всех *эстетических теориях*, содержащих описание процессов. Так же часто встречается полная шестерка или неполная категориальная пятерка (выбрасывающая категорию “безобразного”, связанную с гибелью системы).

В эстетике мы нередко сталкиваемся с “парадоксом подмены категорий”, даже когда избирается исходная система из трех основных категорий. Суть ясна из схемы:

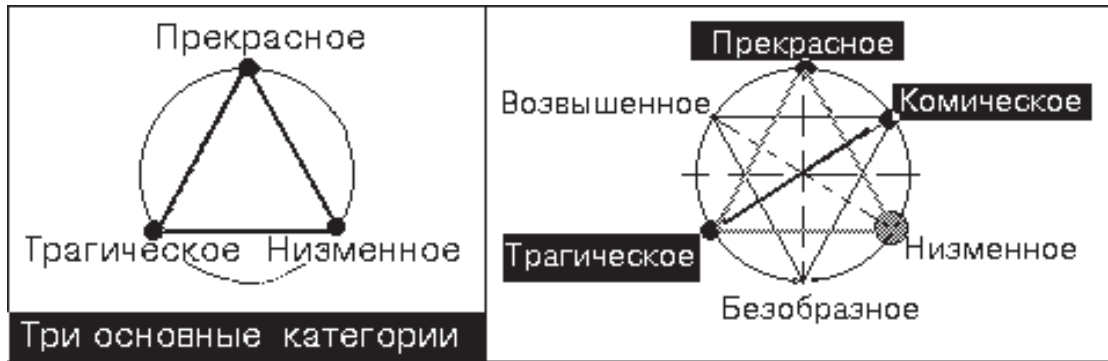


Рис. 68. Парадокс подмены категорией Комического категории Низменного.

Этот парадокс может быть трактован чисто ценностно, но, возможно, он объективно связан с асимметрией конического цикла. Здесь есть три позиции.

Первая позиция возникает, если смотреть из трагического. Здесь стараются вообще не говорить о низменном. Именно поэтому теория трех жанров (трагедия — драма — комедия) возникает на начальном этапе.

Второй вариант показывает, как асимметрия возникает в прекрасном. Субъективно подобное смещение основано на асимметрии системы человеческих ценностей вообще: сознание человека отвергает смерть, выбрасывает ее из сознания. Отсюда такое отчетливое желание большинства эстетиков (исходящих из центризма прекрасного) как бы “не видеть” низменного, не замечать наличия отвратительного в жизни и в искусстве. Эстетику создают живые люди, которым не нравится жить в низменном и безобразном, а также относить их к эстетическим категориям. Поэтому происходит как бы их “вытеснение” из эстетики, но оно носит временный характер и присуще более всего классическим периодам. Комическое в этот момент истории подменяет собой все низменное и безобразное. Можно вспомнить, что в равновесные советские 60-е комедии да “Фитиль” с Аркадием Райкиным упаковывали весь негатив.

Если учесть, что эстетика с ее системой основных категорий создается в середине цикла, это объясняет перекося от чисто логического построения к ценностному, асимметричному.

Но, как только в самой жизни наступает эпоха низменного, такие категории, напротив, начинают преобладать и вытесняют с арены все прочие. Мы живем в подобную эпоху и можем отметить, что она не жалуется трагических героев прошлого, а прекрасное кажется ей наивным и примитивным. Но в этом времени никому нет никакого дела до правильности эстетических категориальных систем.

Три категории эстетики как три подсистемных цикла

Системный цикл культуры — это цикл, за который меняются три категориальных состояния. Три фазы этого целого можно представить в виде

циклов второго уровня. Их нужно будет содержательно охарактеризовать, и ниже мы это сделаем.

В принципе, двух проекций спирали, основной и круговой, обычно оказывается достаточно для демонстрации как статического, так и динамического способов отображения основных эстетических категорий. Они применимы при разборе любых этико-эстетических теорий, хотя для “парных” эстетик все же лучше подходит третья проекция, которую мы здесь не применяем.

Итак, три категории эстетики могут быть представлены как три фазы большого цикла культуры или как три самостоятельных “подцикла”.

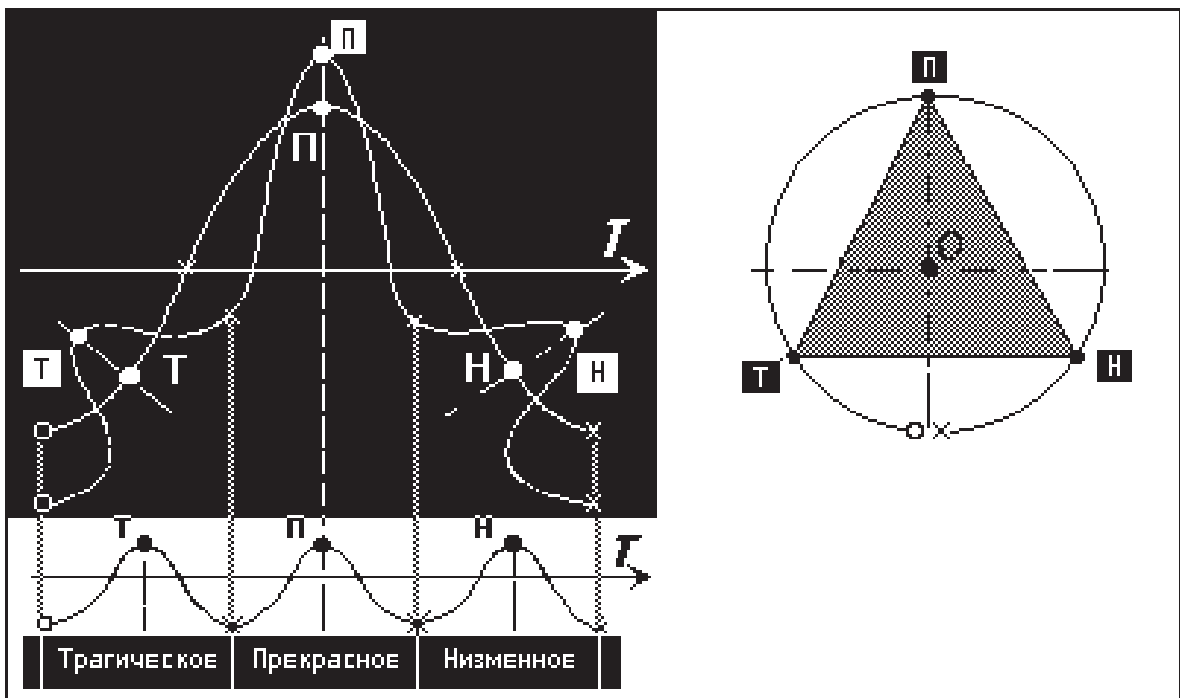


Рис. 69. Тройка основных категорий: два уровня и две проекции.

На рисунке видно, что на круговой (статической) проекции спирали три главные категории вписываются в правильный треугольник и образуют **тройку основных категорий** (левая часть схемы). С тройкой на этом можно закончить.

Что касается дополняющего парного принципа, следует отметить, что мы будем использовать наш вариант парности. Пока мы поговорим о нем в самом общем, предельно абстрактном, виде.

Всякий системный цикл мы можем охарактеризовать парой — ведущим противоречием. При переходе к уровню подсистем мы получаем, как минимум, три цикла, о специфике которых мы только что говорили. Но тогда и каждый подсистемный цикл получит свое характерное противоречие. Схематически на главной проекции спирали они выглядят так:

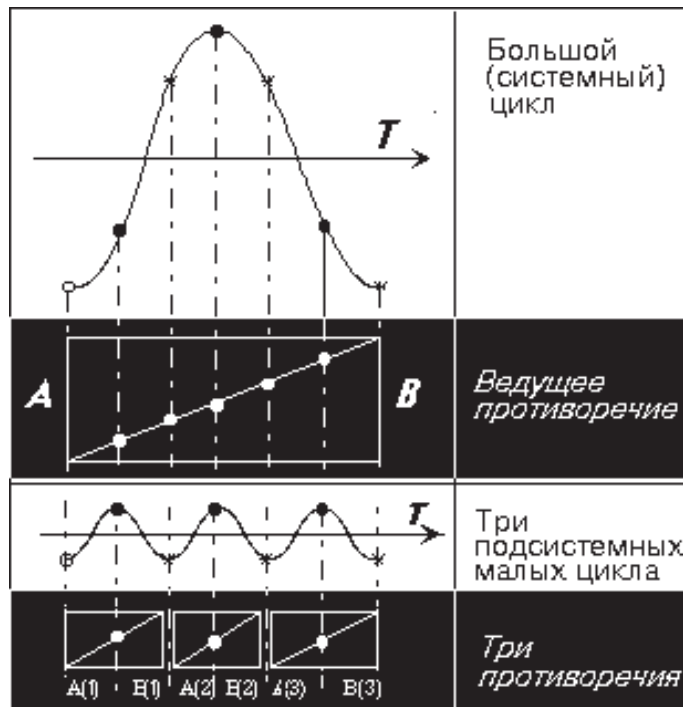


Рис. 70. Циклы и противоречия двух системных уровней.

Это — основа нашего исследовательского аппарата, который мы развиваем в целом ряде наших книг. Столкнемся мы с ним и в дальнейшем.

От категорий — к модификациям

Три категории есть тот минимальный первичный набор, с которого начинается обширный “универсум эстетических модификаций”. Его хочется назвать сразу же и *универсумом категорий выразительности*, на самом деле это немного другой ракурс: до *выразительности* нужно еще дойти, уменьшая абстрактность набора понятий, категорий и терминов через ряд этапов (мы их последовательно проходим ниже).

У Б. Кроче есть резкое замечание по поводу возможностей систематизации эстетических терминов: “трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьезное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, элегическое, идиллическое, веселое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное, кто знает, укажет мне другие”. Его теоретический сарказм отрезвляет. Но мы придерживаемся системогенетической позиции, и, с нашей точки зрения, проблема упорядочения модусов все же разрешима: мы делаем это при помощи особого варианта таксономии, в котором соединяются уровни и циклы.

Получить максимально разнообразную (и в некотором смысле даже конечную) многоуровневую **систему модификаций эстетического** в увязке с

динамикой их проявлений в истории — такая задача относится к разряду принципиально решаемых с помощью нашего метода. Уровней модификации эстетического не так уж много, иначе задача была бы лишена смысла — это прежде всего уровень категорий, которые мы модифицируем далее стилевыми фазами, а от уровня стилей есть возможность перейти к ряду более низких уровней — модусам или “модам”. Максимум того, что мы попытались освоить, — семь уровней. Количество значимых *фазовых модификаций на каждом уровне* тоже в обозримых пределах от трех до семи. В результате мы вполне можем получить разветвленное “дерево модификаций эстетического”, конечными модусами которого могут служить некие *выразительные* кванты. Отметим, что историческое и логическое здесь идеально совпадают.

* * *

В заключение изложим кратко ряд тезисов, обобщающих основные положения.

1. Искусство выступает как транслятор программы саморазворачивания человечества.

2. Менталитет общества выступает содержанием его культуры. Менталитет в любой момент его развития может быть описан определенной (доминирующей) **эстетической категорией**. Категория выражает качественную однородность менталитета на определенном этапе истории.

3. Из любой категории может быть развернута система рядов эстетических модификаций на нескольких уровнях, что позволяет более детально фиксировать специфику менталитета того или иного общества в истории. При этом качественная однородность менталитета сохраняется.

4. Ментальные модели любого отрезка истории с устойчивым однородным качеством могут быть реконструированы на основе анализа совокупности эстетических произведений данного общества.

На основе опыта реконструкций в науке можно выдвинуть и обратный тезис: именно на основе эстетических произведений реконструировался менталитет прошлых обществ.

Часть IV

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**





Глава 6

СТИЛЬ И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Иерархическое место искусствознания и его основная проблематика

Верхний (надсистемный) уровень исследования у нас философский и общенаучный — здесь главенствует эстетика и применяется метод системогенетики.

Средина иерархии, **уровень особенного**, системности, накрывает совокупность наук, группирующихся вокруг искусствознания. Предметом искусствознания, как явствует из названия, является искусство. Но мы бы не ограничивали данную область лишь искусством, ведь для полноты речь должна идти обо всех проявлениях эстетического, в которых искусство выступает в качестве важнейшего субстанциального ядра. Говорить об этом нас заставляет наша тема: выделение характерных ментальных признаков ушедших эпох чаще всего возможно только через исследование артефактов эстетической деятельности.

У искусствознания есть два традиционных аспекта, которые мы учитываем, исследуя любой предмет любого уровня: статический и динамический.

К **статике** можно отнести проблематику общего искусствознания, ибо это — особая наука, а также все частные литературо-, кино-, театро- и прочие *ведения* (примечательно: глагол “ведать”, повлиявший на созданий термина, — из того же смыслового пространства, что и санскритское “веда”, буквально означающее “знание”). Сюда же мы относим особый разряд статического искусствоведческого анализа иных проявлений эстетического, например дизайна.

К **динамике** следует отнести все мыслимые *истории* искусства и *эстетической деятельности* в целом, как всеобщие, так и частные. С нашей точки зрения, это — одна область, имеющая один и тот же предмет — искусство (эстетическую деятельность).

Центральная проблема искусствознания — вопрос о специфике **ядра его понятийного аппарата**. Содержательным ядром искусствознания мы считаем учение о стиле. К разряду важнейших формальных направлений относятся также **проблемы морфологии** искусства (видо-жанровое строение искусства) и эстетического поля в целом (строение эстетической деятельности), а также **соотношение морфологии и истории**.

Место и специфика искусствознания определяются в нашем случае прежде всего иерархически-уровнево. Речь идет о ярусе, следующем после ментальных фаз (выраженных у нас набором эстетических категорий). С точки зрения уровневой циклики, это — **уровень стилей**.

Мы планируем достаточно детально рассмотреть процесс становления классического европейского искусствознания в наших последующих работах. Основные идеи современного искусствознания отражены в известных работах Г.Э. Лессинга, И.-И. Винкельмана, Г. Вёльфлина, П. Валери и ряда других крупных авторов. Если Лессинг обозначил в Новом времени актуальность морфологических проблем, Винкельман — циклических, то от Вёльфлина берет свое начало аппарат анализа стилей. XX век, хоть он был насыщен аналитическими поисками в данном направлении, мало что прибавил к ним в идейном смысле, однако ряд оригинальных воззрений русских теоретиков в этой области заслуживает самой высокой оценки.

Поскольку мы обозначили проблематику стиля как содержательное ядро искусствознания, с нее мы и начнем освещение проблем искусствознания.

Мы последовательно движемся в нашей логике от общего — через особенное — к единичному. Вот почему после верхнего уровня опорных эстетических категорий мы и переходим к **стилям** (в нашей контекстуальной трактовке) и их носителям в истории. Переход от категорий к стилям относится к принципиально важным логическим и иерархическим приемам нашего метода: это — уровень вторичной эстетической модификации.

О сложностях, связанных с определением понятия “стиль”

Прежде всего нам необходимо выйти на рабочее определение понятия “стиль”. Эта задача одновременно очень сложна и очень проста.

Сложность ситуации состоит в том, что “стиль” относится к числу излюбленных понятий в искусствоведении, а нередко — и в эстетике; следовательно, сколько теорий, столько и определений стиля. Но, применяя аппарат метаклассификации, мы вчерне справились с этой проблемой. Если быть точным, то в рамках нашего исследования можно было и не добиваться определения стиля путем понятийной “выжимки” из соответствующей литературы: мы все равно применяем иное, чем в искусствоведении и эстетике, понятие стиля. Но проделанная работа оказалась крайне полезной, как это ни покажется странным, для более полного представления модели общества, со всеми его уровнями и возможными точками зрения. Набор ракурсов, полученный в итоге при анализе данной темы, удивительным образом совпадает с основными ракурсами обществоведения в целом. Дополняет его то специфическое, что принадлежит искусству.

Исследование и обобщение великого множества определений стилей в искусстве были сделаны А.Ф. Лосевым, и итоги его многолетнего, хоть и незавершенного, труда были опубликованы в недавно вышедшей книге. Мы имеем возможность пройти по его следам. Что касается множества других книг по теории стиля (перечень ссылок на которые мы только что привели), то они либо слабее лосевского эскиза (достигшего объема книги), либо специфичнее его по ориентации и обобщениям. О большинстве из них можно сказать, что они принадлежат своему времени и содержат все его ограничения и иллюзии. Работа

Лосева, напротив, выстроена таким образом, что никакие идеологические и прочие новомодные соображения в ней не могут получить первенства: она строго научна.

Первая часть упомянутой книги А.Ф. Лосева посвящена *анализу словарных статей*, это вообще один из важных приемов его метода. Причем вначале он детально анализирует все русские словари (от старейших), затем — доступные ему тогда иностранные. Здесь возникает интересный вывод: чем ближе к XX веку, тем больше (особенно в импортных определениях) фигурируют герменевтические, экзистенциальные моменты — смысл, внутренняя форма и т.д.

Вторая часть книги А.Ф. Лосева посвящена исторически конкретным понятиям стилям. На основе этого яркого *наброска истории стилевых учений* мы можем достаточно точно распределить по циклам истории разнообразные определения, а также сгруппировать эстетические концепции, стоящие за этим. Поскольку мы используем методы системогенетики, можно дать **циклическую трактовку появления самих определений стиля**: почему акцентируется та или иная составляющая в определениях стиля в разные времена? Это всегда связано с модусами менталитета, и анализ Лосева блестяще подтверждает это.

Важнейшим вопросом в данной теме является **циклическая полнота определения** понятия “*стиль*”. **Все определения верны, но лишь при условии, если их учитывать как вместе взятые.** Пакет интерпретаций понятия “*стиль*” следует понимать как **циклический пакет**. *Признак полноты* в нашем понимании пакета состоит не только в том, чтобы охватить весь цикл в главных таксонах (первая операция), но и в том, чтобы сложить сумму определений всех исследуемых циклов (вторая операция — восстановление определения до полноты). Это — особая работа, и мы вовсе не претендуем на завершенность нашего процесса. Как специальная работа, такая тема должна или актуализироваться (понятно, как ее исследовать, но пока незачем), или “*дозреть*” в авторе, и тогда она властно потребует своего рождения.

Более развернутый и многоступенчатый разбор определений стиля был сделан нами в специальной брошюре “*Стиль*”, но в принципе мы планируем сделать на данной основе полноценную книгу. Здесь же мы только эскизно пройдем по ступеням обозначенных там обобщений, не дублируя при этом всей работы, содержащейся в наших книгах. Выжимки, к которым свелось здесь определение стиля, по-своему интересны, хотя и могут показаться вне обозначенного контекста немотивированными и слишком краткими.

6.1. Художественный метод, стиль, манера

Первое необходимое различие — различие стиля и близких к нему понятий и терминов. Мы приводим наш вывод в готовом схематическом виде и начнем с внутригруппового определения стиля.

Художественный метод есть то общее, что связывает ряд творцов.

Стиль есть то специфическое, что их различает. Типичное для этого.

Манера — *индивидуальный почерк* творца.

Стиль (как особенное) понимается как единство (*общего*) метода и (уникальной, *единичной*) манеры:

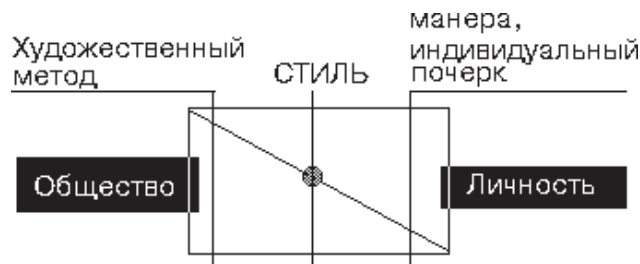


Рис. 71. Художественный метод, стиль и манера (индивидуальный почерк).

Разнообразие определений стиля по уровням. Стиль (как особенное) есть проявление и коллективного, и индивидуального. Проявлений коллективного встречается столько же, сколько можно выделить устойчивых социальных общностей, а это — целая альтитуда общностей по уровням. Определений стиля — столько, сколько уровней коллективов (общностей, групп, страт и т.д.) мы сможем выделить в границах между человечеством и человеком.

Таким образом, возможное определение стиля содержит всю обществоведческую **альтитуду**. Пример: национальный стиль, стиль века или эпохи (“вкус времени”).

Рассмотрим простейшую альтитуду.

1. Общность — **народ**. Хронотоп: эпоха + место. Свой модус.
2. Общность — **художественная школа** (социальная группа). Хронотоп — тот же: эпоха + место. Свой модус.
3. **Художник**. Манера (“манера” приравнивается к “индивидуальному стилю”). Свой модус.



Рис. 72. Градации в понимании стиля по принципу отнесения к разным степеням общности.

Искусствоведчески-морфологические разновидности стиля. В этом качестве фигурируют определения, относимые ко всем проявлениям морфологии искусства (и шире — эстетической деятельности, а иногда — чуть ли не всех видов деятельности, соприкоснувшихся с искусством). Пример морфологического определения — “**видовой**”, или “**жанровый**”, стиль. Например, “архитектурный”.

Фазовые определения стиля. В качестве **разновидностей стиля** фигурируют все мыслимые на разных уровнях **фазы**. Например, архаический стиль.

Существуют ракурсные определения стиля по **основному объекту** — художественному произведению.

Ракурс “содержание — форма” (внутренняя форма). В произведении содержание обуславливает стиль как способ выражения (цель — всеобщий модус) и форму — как оформленность содержания (применяемые средства, техники, материал и т.п.). *По платоникам*, когда мысли придана существенная для нее форма, появляется стиль. Мысль и форма неделимы. Идея перестает быть собой, будучи выражена другим способом (“В начале было Слово”).

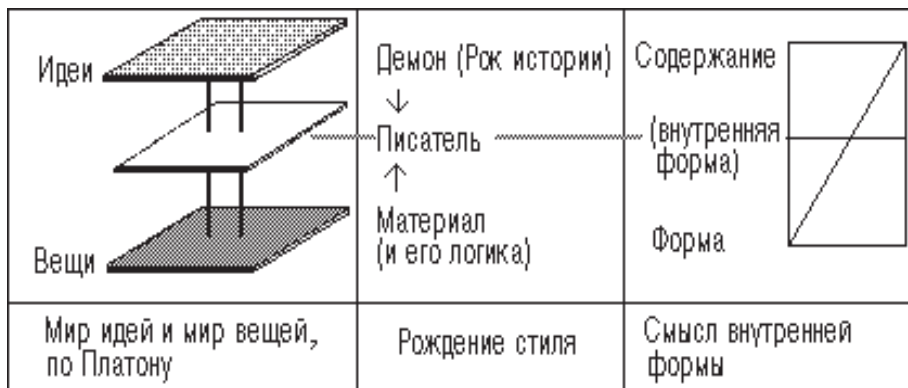


Рис. 73. Третье, рождающееся из противоречия: внутренняя форма, стиль писателя.

Ракурс опредмеченности (формы). Есть определения стиля **через материал** (мраморный стиль).

Ракурс технологии (личной **техники** художника), например точечный “стиль пуантилизма”.

Ракурс выражения. Интонационный ракурс (все варианты “дерева интонаций”). В качестве *разновидностей стиля* в словарных определениях фигурируют все мыслимые совокупные интонации.

По аристотеликам, стиль — общее понятие. Стиль как род. Стилей — столько, сколько произведений, ибо стиль не сущность, а производное многих элементов.

Стили различны по родам как по качеству. Распадаясь и разветвляясь по видам и подвидам, они доходят до состояния единичных стилей индивидов. Отсюда — такие определения:

“Стиль есть сам человек” (Бюффон);

“Стиль есть физиогномия разума” (Шопенгауэр);

“Стиль есть мышление посредством языка” (Г. Ньюмен).

Три разных определения по принадлежности *аристотелевские*.

Ракурс коммуникации. Выделяются семь важных факторов коммуникации, влияющих на стиль:

- 1) **автор** (*Гомер*);
- 2) его **время** (*средневековый стиль*);
- 3) его язык или **среда** (*германский стиль*);
- 4) **место** (*баварский стиль*);
- 5) **аудитория** (*разговорный стиль*),
- 6) его **предмет** (*философский стиль*),
- 7) **цель** (*юмористический стиль*).

В данной типологии представлены: **хронотоп** (время и пространство) и **все компоненты деятельности** (субъект и его цель, объект, результат, средство, процесс, среда, условия, система). Доказать это просто — достаточно применить схему “деятельность как система” (совокупность компонентов и связей):

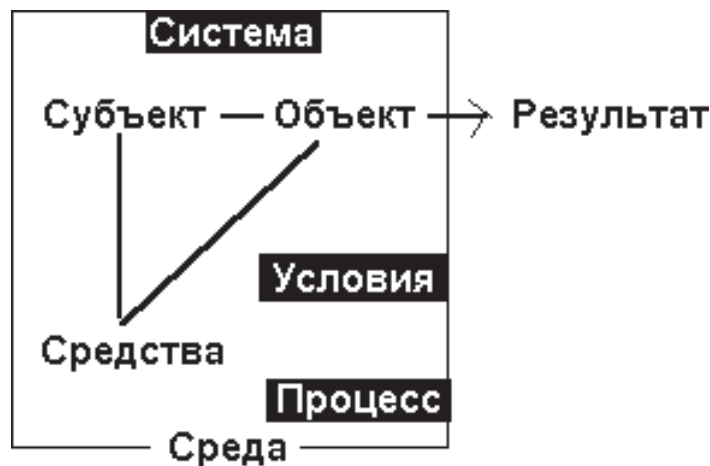


Рис. 74. Основные компоненты системы деятельности.

“Стиль становится имплицитным индивидуальным суждением художника о мире, который создал его и который он сам хочет создать”: это — пересозданный и преобразенный мир, по А.Ф. Лосеву.

6.2. Формула стиля

Пройдя по группам определений, мы обнаружили устойчивые сущностные обороты, связанные с определением стиля. Такого рода важных ракурсов, как минимум, четыре.

Первый ракурс — компонентный, говорящий о совокупности компонентов, входящих в состав стиля как системы.

Стиль — это **совокупность** (например, подсистема некоего языка). Подобная совокупность может быть отнесена к трем уровням (надсистемному, системному, подсистемному):

— чего-либо (например, идей или особенностей того же уровня), что является расширением совокупности до уровня общего;

— **приемов и средств выразительности** (экспрессивно-оценочных свойств), что в определениях стиля встречается чаще всего;

— *признаков, характеризующих* те или иные эстетические *произведения* (что есть сужение до единичного).

В данной части определения содержатся “словарь и правила выразительного сочетания”, набор приемов использования этих средств. В качестве главного следует избрать системный ракурс: **стиль есть совокупность приемов и средств выразительности**. Стиль стоит в основе того или иного **способа выражения** (а вот разновидностей определений *способа* и *средств* уже много).

Второй ракурс, скорее, функционально-аксиологический. Стиль — это совокупность приемов и средств выразительности, **обладающая неповторимостью и ценностью** (оценочными возможностями). Главные характеристики: индивидуальность и неповторимость стиля, его яркая оригинальность.

Третий ракурс отражает надсистемную обусловленность стиля. Стиль — это совокупность приемов и средств выразительности:

— **обусловленная чем-либо** (например, эпохой, что влечет за собой историзм, необходимость, определенность данной совокупности приемов и средств):

— **выражающая** определенные (общественные, групповые) **тенденции**.

Здесь разведены два момента, которые можно рассматривать и недифференцированно: эпоха и социальная группа. Это — историзм, выступающий как обусловленность стиля.

Четвертый ракурс содержит *обстоятельства употребления*: отнесенность, связанность стиля с кем-либо или чем-либо. Стиль есть совокупность приемов и средств выразительности:

— *приложимая к* чему-либо;

— *характерная для...* (например, для автора и манеры).

Получаем в сумме следующее развернутое определение.

Стиль есть совокупность:

* приемов и средств выразительности,

* обладающая неповторимостью и ценностью (оценочными возможностями),

* обусловленная определенной эпохой (выражающая собой определенные ее тенденции),

* характерная для... (чего-либо), приложимая к... (чему-либо).

Два последних уточнения в данном определении конкретизируют и сужают сферу его применения, лишают его всеобщности, а потому не выглядят обязательным моментом в определении стиля как такового. В этом случае формула стиля может быть сокращена до следующей:

“Стиль есть совокупность приемов и средств выразительности, обладающая неповторимостью и ценностью, обусловленная определенной эпохой и выражающая собой определенные тенденции этой эпохи”.

Примерно в том же духе дает свое промежуточное определение стиля и А.Ф. Лосев: “Если стиль не есть факт, если он не есть исторически обусловленное явление или если он не индивидуален, не оригинален и не является чем-нибудь ценным, то это совсем не есть стиль”.

К сказанному следует прибавить выводы, сделанные А.Ф. Лосевым на основе определений в иностранных словарях.

1. Учет чисто смысловой определенности вместо фактологической.
2. Стилевой смысл как некая картина или изваяние.
3. Двойственность или множественность семантики.
4. Стиль есть внутренняя форма произведения, его смысловой символ.

Последнее, герменевтическое, понимание отражено и на нашей схеме, если на место “содержания” здесь будет поставлен “смысл”.

Если произвести понятийную возгонку, то обнаружится, что в определениях стиля скрещиваются как онтологические определения (логические), так и экзистенциальные (герменевтические).

Онтологические — можно сгруппировать по трем главным системам, участвующим в процессе функционирования искусства.

Общество. Дух — материя: идея — способ (прием, материал, сфера).

Искусство. Канал связи общества и личности (содержание — форма).

Человек: Символьное — образное (как единство рационального и чувственного). Образное как картинное, как *изваяние смысла в символе*.

Деятельностные определения содержат либо Количество (все — много — мало — один), либо Качество (характеристика времени, вкус эпохи), либо культурное окружение, контекст. Это — линия экзистенции.

Разведение определений стиля по иерархическим уровням

Уровневый подход есть во всех определениях стиля.

Верхний уровень — эстетические категории. Понятие стиля, если в определениях авторы неправоммерно забирались на этот уровень, несло на себе отпечаток *эпохи, народа, места*, то есть пары “свобода личности — свобода общества” (народ) и ментального хронотопа (времяпространство). Это — неправоммерное расширение понятия “стиль” до способа выражения ментальной эстетической категории. Здесь, скорее, подходит более широкое понятие — “художественный метод”.

Средина, средний уровень, имеет классическую формулу: **стиль как образ выражения**. Это подчеркивали и Цицерон, и Ломоносов. Здесь есть варианты в виде особенностей *выражения идеи*, содержания (смысла, символа) или *упор на формальные особенности*.

Дальше — вопрос нижнего уровня: **кем** осуществлено выражение (субъект)? Школой, художником.

В ряде определений говорится, что манера — то же, что и стиль. Если первой неправомерностью было сведение стиля к уровню эстетической категории, отображающей ментальность, то *второй* — *можно считать сведение стиля к более локальному модусу “манеры”*.

Манера обычно понимается как образ выражения, способ построения композиции и специфические признаки процесса исполнения, **свойственные данному художнику** (реже — школе или художественному объединению, группе). В любом случае “стиль” стоит уровнем выше, чем “манера”, а “художественный метод” — выше, чем стиль.

Таким образом, у нас по уровням понятия распределяются в модификационной последовательности.

Надсистемный уровень. Фазы ментальных формаций — эстетические (опорные) категории. На данном уровне у нас фигурировал *художественный метод*, но это понятие по степени общности (в самих исходных текстах) как бы “висит между уровнями”: оно не предельно верхнее, а среднее, между самым верхним из возможных (способ выражения менталитета в категории) и стилем. Однако никто не мешает нам наполнить его и таким контекстуальным содержанием, как *способ выражения менталитета в категории*. И тогда “художественный метод Древнего Египта” звучит вроде бы неплохо, но, возможно, при этом получает слишком общее значение, здесь в чем-то даже лучше работает регулятор типа “египетского канона”.

Системный уровень. Фазы внутри цикла каждой категории — отдельные стили. Внутри одного художественного метода стили являются его модусами. Например, “стиль Нового царства” в цикле Древнего Египта.

Подсистемный уровень. Фазы внутри каждого стиля — отдельные манеры (уровень моды). Внутри одного стиля *манеры выступают как модусы стиля*. Например, манера “школы (мастерской) Тутмеса” в “стиле Нового царства” в цикле Древнего Египта.

При принятии пятиуровневой альтитуды у нас появится над-надсистемный уровень (ментальные формации как фазы социальной эволюции) и под-подсистемный уровень (модусы моды, или *манеры, отдельных художников* и их произведений). Или же можно принять такую последовательность терминов по пяти уровням: способ выражения формационного менталитета (видения) — художественный метод (канон) — стиль — манера (как принадлежность школы) — индивидуальный почерк творца.

Это расширенное определение в системно-уровневом смысле уже выглядит как достаточное, ибо решает основные проблемы разведения ключевых искусствоведческих понятий.

Определение понятия “стиль” в нашем контексте

Из сказанного следует, что определение понятия “стиль” имеет у нас две стороны.

Во-первых, оно исключительно *контекстуально*. Наше определение соотносится со всеми предшествующими искусствоведческими и эстетическими трактовками, мы их проанализировали специально, чтобы развести по уровням и по формулам. Вывод сложился такой: любая попытка дать определение “стиля вообще” есть явное или неявное построение *автором своей уровневой альтитуды, своей эстетики и своей истории* и на основе этого — выделение им понятий “*стиль и манера*”. Мы видели, что чаще всего либо разные уровни *склеиваются* в определении стиля, либо некий ракурс (например, структурализм) выдается за всеобщность в определениях. Мы проанализировали все эти определения, потому что они *снимаются* в нашем, более простом, определении.

Таким образом, будем отталкиваться от наиболее простого и емкого латинского: “**стиль есть образ выражения**”, — имея в виду средний уровень в любой из альтитуд.

В нашем контексте “**стиль**” — это **групповой образ выражения**: в нем сливаются и надсистемные характеристики (народ и хронотоп), и подсистемные (сделал это художник N, с его индивидуальной манерой). К тому же исторически стиль выступает у нас как присущий *исключительно пассионарным культурно-цивилизационным группам*, что очень существенно и очень сильно отличает наше определение от всех прочих. Кроме того, стиль у нас выступает как **изоморфное, константное, постоянно повторяющееся в общих чертах явление**, не имеющее отношения к известным историческим художественным стилям ни по названию, ни по длительности, ни по содержанию: это — циклический инвариант.

Во-вторых, наше определение стиля включает в себя конкретно-историческое его понимание. Вернемся к лосевскому замечанию: “Стиль безо всякой исторической ориентировки, с нашей точки зрения, вовсе не является каким-нибудь стилем”. Мы выполнили и это условие: всякий примененный нами инвариантный стиль в связке “*формация — категория — стиль*” приобретает историческую конкретность (например, **декаданс низменного** есть поздняя стадия Древнего Рима, он третий — **в третьей фазе менталитета рабовладения**). Инвариантное онтоопределение является для нас вспомогательным, а всякий *реальный стиль* должен описываться исторически конкретно.

Трехступенчатая формула конкретно-исторического стиля исходит из всего сказанного:

**ИСТОРИЧЕСКИ КОНКРЕТНЫЙ СТИЛЬ =
формация N — категория N — стиль N**

Мы насчитали от 45 до 125 таких *конкретно-исторических стилей*. Ими будем оперировать в исторической части работы, но пока — не всеми. Наша задача: пройти по всем стилям в продолжениях этой работы, — хотя общую схему “стилевых точек” или “стилевых отрезков” постараемся дать уже здесь.

При кажущейся сложности определения данного понятия в нашем контексте применяется именно понятие “стиль”, потому что оно точно отражает аспекты, которые необходимо зафиксировать на среднем *системном* уровне в тройной альтитуде. Никак нельзя игнорировать и сложившийся контекст употребления этого термина в науке и отработанной реакции читателя на данный термин.

Отличие наших определений от традиционных

Традиционное понятие “стиль” в современном искусствоведении, особенно в аппарате исследования истории искусств, как мы видели, далеко от единства. Это затрудняет понимание значений искусствоведческих терминов, ведь один и тот же термин может означать иногда содержательно противоположные вещи. Например, *классицизм XVII-го и классицизм XVIII-го веков* настолько различны в разных странах, что, по нашей терминологии, один из них относится к категории прекрасного и его стилям, второй — к категории низменного. Точно так же *имперский стиль Древнего Рима* иногда именуется римским *классицизмом*, а расцвет Афин во времена Фидия — греческой *классикой*; “эмпайр”, или *ампир*, — стиль империи Наполеона — тот же *имперский классицизм*. Когда начинается определение в них фаз в виде то “высокой”, то “поздней”, то “ранней классики” и так далее, терминологическое разнообразие утомляет некоторой разносортницей, ибо в других случаях эти термины не применяются. Так *исторически сложилось* в искусствознании и историзме вообще, тут ничего не попишешь — и заменить свой устав на наш историки вряд ли согласятся. Поэтому мы вынуждены использовать **“двойную бухгалтерию” в терминологии**, иначе нас просто не поймет большинство, воспитанное в традиционном духе. Хотя, честно говоря, ничто так не нуждается в реформе, как эта сфера.

Мы идем по пути выявления *общих признаков*, их групп и пакетов, — такой путь позволяет нам содержательно *интерпретировать* исторически конкретные стили на многих ярусах иерархии. Мы **объясняем закономерности** появления признаков стиля, а не просто констатируем их наличие. Мы демонстрируем историческую неизбежность появления тех или иных исторических стилей, между тем как историки довольно часто выводят их из случайных причин: из прихоти свихнувшегося художника, из товарной стоимости или из замысла издевательски настроенной группы итальянских гуманистов. Нам легко отмести все и принять все в качестве объяснений, ведь мы пишем здесь *историю искусств*, а могли бы написать по тем же основаниям и признакам *историю техники* или еще чего-нибудь.

Определения стилей и их системное выведение

Позаимствуем *названия стилей в постоянной (циклической) последовательности*, содержательно-формальное наполнение *этих стилей* и их полный *состав* у Н.И. Крюковского [321]. Это — “архаика, романтизм,

классика, барокко, декаданс”. В пределах жизни любой **ментальной категории** можно выделить **фазы ее жизни**. Такие фазы фиксируются как наши контекстуальные **стили**.

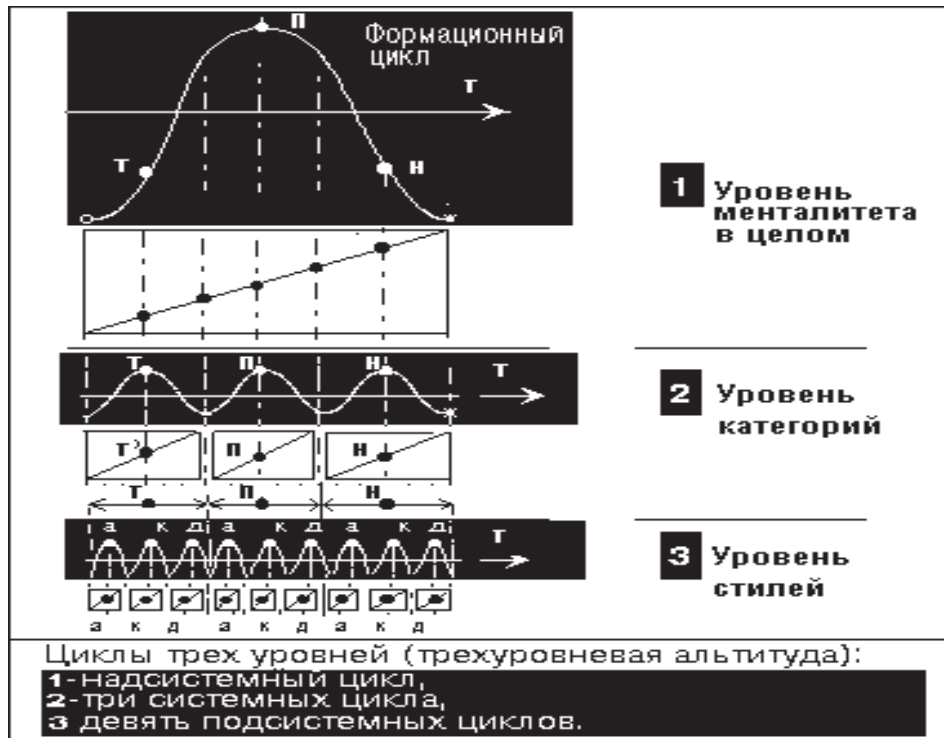


Рис. 75. Девятка стилей – циклов третьего уровня.

От данного **стилистического ряда**, действительно, связанного со многими неудобствами, можно отказаться элементарно просто: расставить по порядку цифры и называть ими стили, например “стиль 1”, “стиль 5”. Если что и мешает подобному шагу, так это — традиция и некоторая “скучность” сосчитанных стилей. “Первый стиль второй эпохи ментальной фазы номер два” звучит куда хуже, чем “древнегреческая архика прекрасного в ментальной формации рабовладения”.

Сам ряд (сценарий), конечно же, наследует и Винкельмана, и Вельфлина, и многих других классических авторов, но это не имеет особого значения.

Оговорив необходимое (а “предисловие является громоотводом”), мы можем переходить к нашему **контекстуальному описанию стилей**. Итак, наше определение стиля контекстуально. Традиция **контекстуального** употребления понятия “стиль” введена Г. Гегелем — это он ввел тройку стилей **контекстуальным образом** и использовал ее как инвариант.

В данном контексте мы тоже преимущественно используем три стиля. Перечислим их.

Фаза становления в цикле любой категории соотносится с условным “архаическим” стилем.

Фаза равновесия (гомеостаза) соотносится с условным “классическим” стилем.

Фаза деградации — с условным “эклектико-декадентским” стилем, или, проще, с “декадансом”.

Очень близка эта тройка стилей к классике искусствознания, ибо Г. Вельфлин выделил три стиля: **архаику, классику, барокко**.

Если перейти к **пятеричности фаз**, то получим искомые пять стилей, по Н.И.Крюковскому, в следующей циклической последовательности: **архаический -> романтический -> классический -> бароккальный -> декаданс**. Вот как это будет выглядеть на схеме цикла одной категории.



Рис. 76. Основная пятерка стилей, по Н.И. Крюковскому.

Для определения *специфики фаз ментального цикла* мы ввели понятие опорных категорий, в основе которых лежат категории эстетические. Теперь мы находимся *внутри цикла категории* и говорим, что (по выбору) три или **пять стилей — это модусы любой категории**.

Изберем самый простой, тройной, инвариант фаз. Тогда на всем протяжении ментального цикла будем оперировать **тремя категориями и тремя стилями** в каждом цикле. Двойные обозначения стилей возникают вполне логичным образом по уже известной нам схеме:

ТРАГИЧЕСКОЕ ПРЕКРАСНОЕ НИЗМЕННОЕ	архаика	архаика трагического классика трагического декаданс трагического
	классика	
	декаданс	
Категории	Стили	Набор стилей для трех категорий

Рис. 77. Двойное определение стилей, связывающее их с эстетическими категориями.

Теперь появилась определенность: всего — девять модусов. Но каждый такой модус — это и подцикл; следовательно, перед нами — система из девяти циклов третьего уровня:

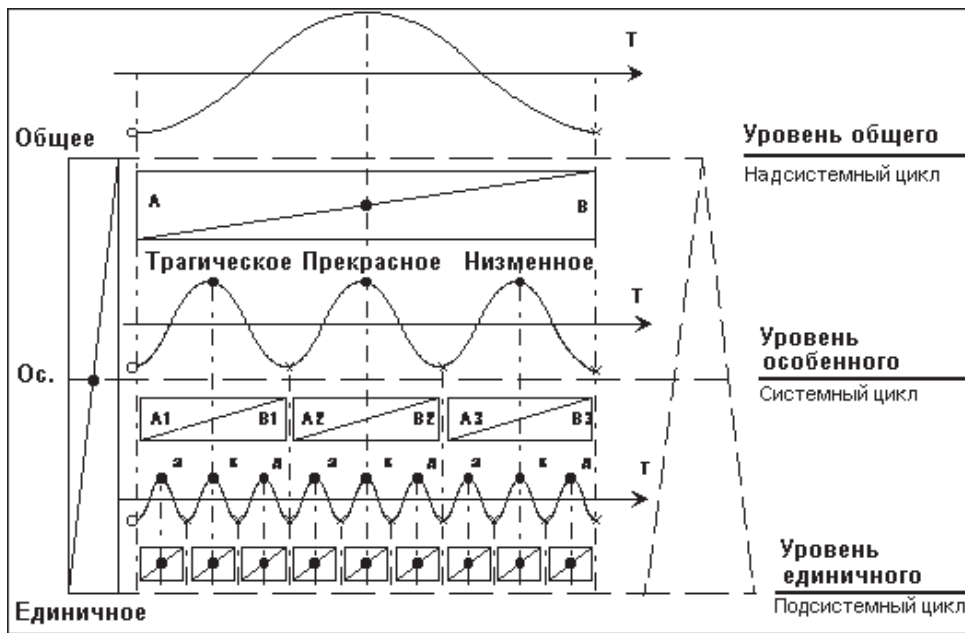


Рис. 78. Наиболее часто употребляющийся инвариант: три уровня, три фазы, пара "А-В".

Верхний уровень — это определенный тип менталитета, качественно неизменный на протяжении формации. Уровень особенного — фазы менталитета, предстающие как эстетические категории. Уровень единичного в этой иерархии — уровень стилей, причем тройки основных стилей (архаика — классика — декаданс) выступают как модусы той или иной категории.

Можно принять не три, а пять фаз на нижнем уровне — тогда возникнет система из 15 модусов и из 15 циклов третьего уровня.

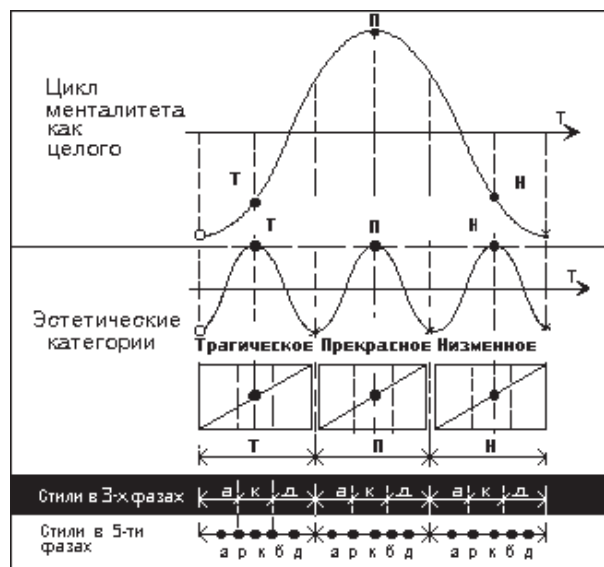


Рис. 79. Совмещение на подсистемном уровне трех и пяти стилиевых фаз.

При принятии модели цикла из пяти категорий (трагическое — возвышенное — прекрасное — комическое — низменное) можно выйти на схемы “5х3” и “5х5” модусов, но здесь мы делать этого не будем. Ничего принципиально нового они в иллюстрацию метода не внесут (хотя некоторое множество эстетических воззрений окажется таким образом классифицированным). Для практики, особенно для компьютерной экспертной оценки, подобные модификации значимы. Там можно взять и больше промежуточных состояний (фаз) в целях точности настройки шкалы. Но это — вопрос градуировки шкалы, неизменный вопрос *цели* исследования. Наша цель в данной работе — демонстрация метода.



Глава 7 ОТ СТИЛЕЙ К МОДУСАМ

7.1. Проблема конечности эстетических модусов следующих уровней

Обозначим, каковы пути ее решения и возможности отображения.

Первая возможность — логическая. Выделив на первом уровне три модуса (категории эстетики), мы далее (на следующем уровне) модифицировали эту первую тройку еще одной тройкой (триада основными стилями) и получили таким образом девять модусов.

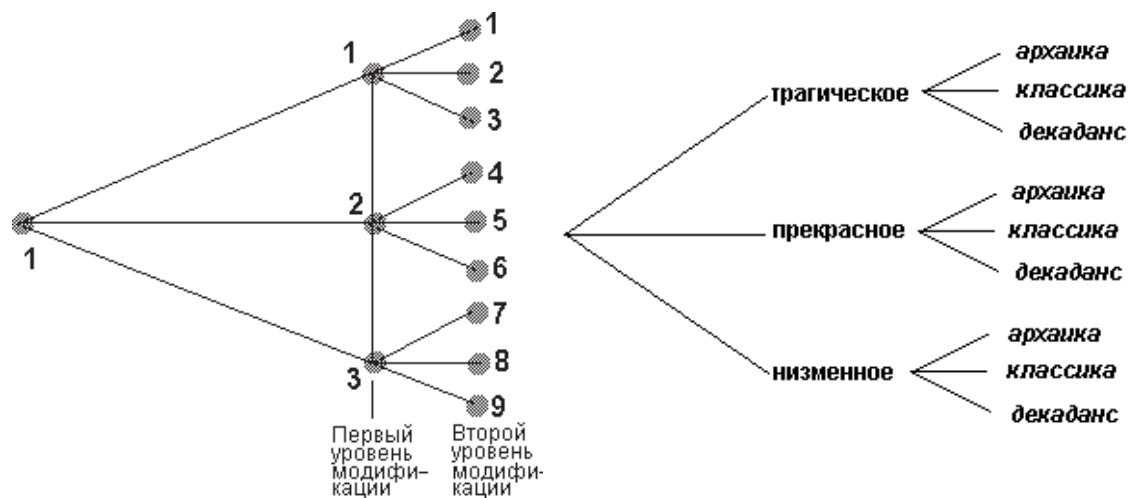


Рис. 80. Девять модусов второго уровня модификации.

Если мы то же самое представим уровнево-циклически, то получим девять микроциклов — девять модусов нашего третьего уровня (схема только что приводилась). Здесь модифицирующими являются три фазы (становление, равновесие, деградация).

Полученный набор микроциклов может быть далее рассмотрен таким же, фазовым, образом: **у каждого стиля есть свои фазы становления, равновесия и деградации**. Ничего принципиально сложного в подобной операции нет, обозначения модусов будут у нас трехуровневыми, например **фаза становления классики трагического**. Это примерно то же по смыслу, что “ранняя классика” — в классическом искусствоведении.

Модусы нижних уровней в истории могут иногда получить принципиально “свое имя” (отражение в одном термине). Так, например, **натурализм** — это архаика категории низменного, довольно часто повторяющаяся в истории, а **рококо** есть деградирующая фаза декаданса прекрасного, присущая лишь одному менталитету (хотя в качестве стилевой тенденции “рокайль” тоже нередко повторяется в истории). В многоуровневой трактовке конкретно-исторических стилей такие удачные соединения в одно приметное явление встречаются редко. Как видим, гораздо чаще в искусствоведении наблюдается обратное — расширение конкретного исторического имени стиля (например, стиль барокко) до всеобщей стилевой тенденции.

Модификационную единицу последнего уровня из трех мы можем условно назвать “манерой”, а если пойдем еще ниже по пятиуровневой альтитуде, то получим и “индивидуальную манеру”. Мы, собственно, перешли уже к более сложным образованиям на уровнях альтитуды **от стиля до единичного произведения**. Перед нами — “ветвящееся дерево” модификаций эстетического, где разворачиваются все новые и новые уровни.

Эстетические категории — верхний уровень, открывающий иерархию, а *тройка категорий* эстетики — простейший фазовый набор верхнего уровня. Возвращаясь к методологической части нашей серии, можно сказать, что в общем виде, если захотим проанализировать все основные типы встречающихся в литературе эстетических теорий, могут быть использованы числа-инварианты от единицы до шестерки и, возможно, до десяти. Например, у Н.И. Крюковского одно время применялась *четверка* категорий, которую потом сменила категориальная *пятерка*. Пока мы в основном имели дело с шестью “основными”, или чистыми, категориями, а во всех остальных случаях встречались не категории, а те или иные **модусы более низких уровней общности** (производные от основных), среди которых первыми идут стилевые модификации.

Отметим, что представленным последовательным логическим ходом (разделением проблематики на иерархически связанные уровни, а уровней — на фазы-модусы) и его возможным дивергентным развитием мы принципиально разрешили ту самую проблему, о которой писал Б. Кроче. Сколько можно дать ответов на поставленный им вопрос о модусах эстетического? В вариантах можно опираться — по усложняющимся ступеням — на такую логику:

1. Три уровня и три фазы (9).

2. Три уровня и 3-5 фаз в вариантах.

2.1. Первый уровень — 5, второй уровень — 3, третий уровень — 3.

2.2. Первый уровень — 3, второй уровень — 5, третий уровень — 3.

2.3. Первый уровень — 3, второй уровень — 3, третий уровень — 5.

И так далее, логика ясна: кроме перебора наращиваем фазы.

3. Пять уровней, N фаз и все перестановки из них.

4. Семь, девять и более уровней и фаз, что вводит нас в искушение бесконечности.

Между тем конечны наши потребности, конечны цели исследования, именно они и останавливают “ветвление дерева модусов”. Выбор количества уровней всегда производится применительно к целям использования той или иной теоретической системы.

Уровней исследования может быть принято настолько много, что разрешается **проблема психосемантического дифференциала**, который давно обсуждают теоретики культуры, особенно — музыкальные педагоги. За этим, по сути, открывается возможность принципиально разрешить задачу упорядочения **всего словаря выразительности**, причем применительно *ко всей эстетической деятельности* сразу.

* * *

Интересные результаты на основе данного метода можно получить в прикладных аспектах.

Словарь поэта, жившего в определенное время, включает в себя главные времяпространственные и социально-этические характеристики эпохи. Реконструируя его, мы увидим, что *тот же словарь* своеобразно отображен и в живописи, и в музыке, и в театре его времени. В истории искусства (если речь идет о “резонирующих” произведениях, принятых эпохой) нет случайностей. История искусств при подобном взгляде впервые может быть представлена как **законосообразный ряд произведений**. Из массы созданных в одно и то же время произведений (рынок) общество отбирает только соответствующие его ментальному состоянию (фильтры “спроса”) — то, что названо у нас “резонирующим”, или “пассионарным”. Поэтому есть точно совпадающие со временем (и популярные в нем) художники-лидеры, а есть “забегающие вперед” (авангард, футуристы, футурверты) и отстающие (консерваторы, или традиционалисты, постверты). Кстати, это разрешает массу проблем по поводу традиций и новаторства, которые так мучили советское искусствознание, но остались нерешенными.

7.2. Композиционная дополнительность модусов и стили

Возникает один закономерный вопрос: имеет ли наше ветвление **конечные модификации**, или это такая логическая игра аристотеликов, у которой конца нет? Мы отвечаем: да, имеет, и эти конечные модификации очень важны для теории композиции.

Л.А. Зеленов предложил свою систему 18 модусов именно как конечную. Он использует *модусы от прекрасного*, в которых выражаются эстетическое мироощущение и стиль искусства. Противостоит им *вер модусов от "отвратительного"*. Содержательный композиционный контраст, *дополнительность* заданы у него исходной парой (прекрасное — отвратительное). Такие дополнительные модусы раскрываются в структуре композиции художественного произведения и задают его *напряженность*. *Дополнительность* есть основа художественного приема контраста. **Содержательно этот контраст этический**, происходящий из калокагатии, отсюда — изначальное деление героев на положительных и отрицательных.

Модусы Л.А. Зеленова представлены в форме логического дерева. Эта форма неоднократно использовалась и ранее, в практике художественной герменевтики; она является одним из главных способов представления модусов вообще.

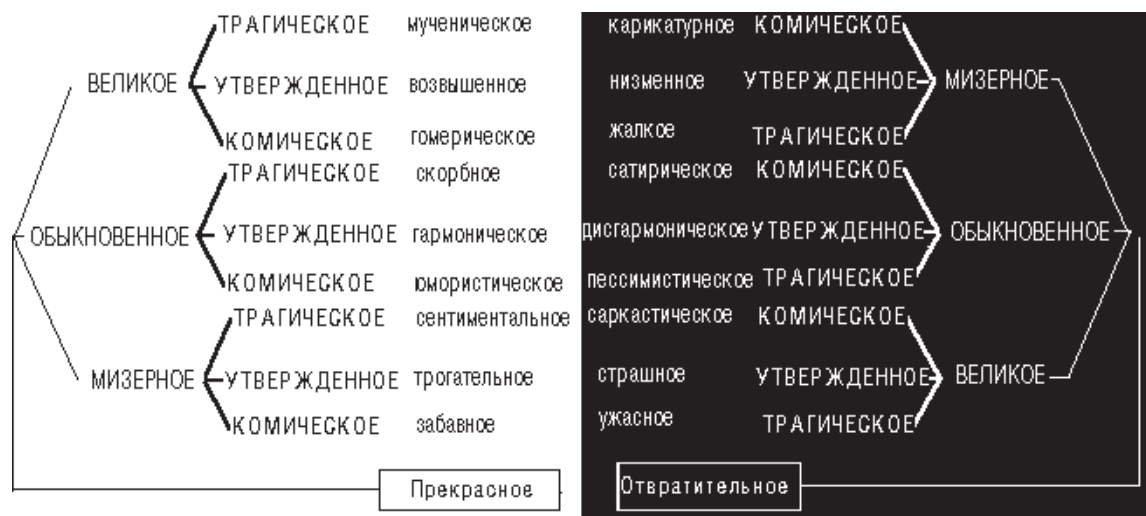


Рис. 81. Система дополнительных эстетических модусов третьего уровня.

Мы получили два двухуровневых дерева, зеркально отраженных этической парой Прекрасное (скорее, “хорошее”, “Доброе”) — Отвратительное (здесь явно “плохое”, “злое”).

Чтобы осознать образование любой стороны этой системы не только логически, но и циклически, сопоставим схему разворачивания девяти модусов, с девятью циклами — на трех ярусах (развернув ее на 90°):

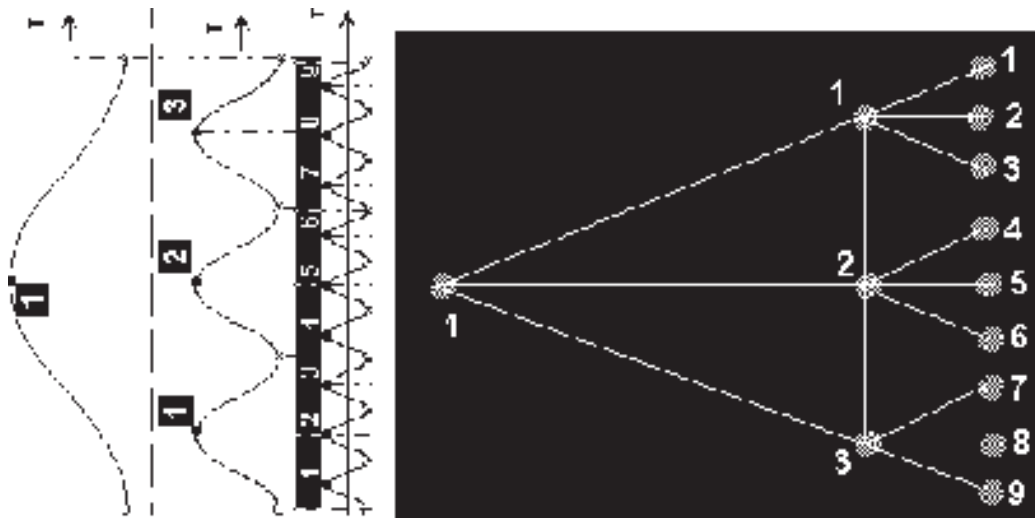


Рис. 82. Три уровня циклов и их отображение на трех уровнях логических модусов.

Сходство схемы трех уровней (и циклов на них) с одной из сторон логического дерева теперь очевидно, более того, в определенном смысле это лишь часть четырех типов отображения, которые мы обозначили в рамках нашей методологии.

Приведем для полноты также итоговую схему упорядочения восемнадцати модусов в несколько ином графическом варианте:

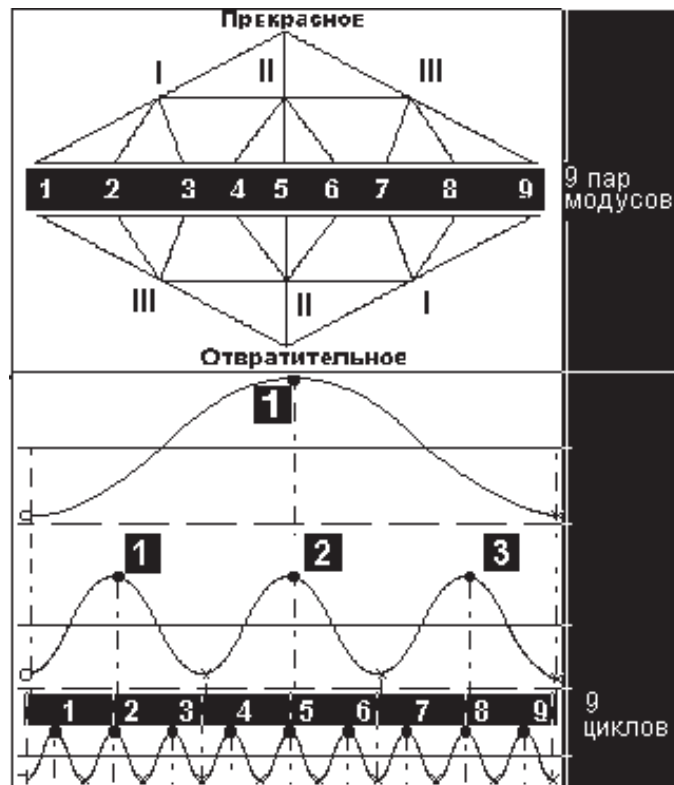


Рис. 83. Девять пар модусов и их отношение к стилевой девятке циклов.

Здесь зеленевские пары модусов (которые мы считаем композиционными ключами) впервые связываются с нашей системой девяти стилей.

Представление системы 18 модусов возможно и в другой форме. Можно специально акцентировать дополнителность, а из модусов — использовать лишь конечные.

Используем **принцип дополнителности на спиралях**. В *торцевой (круговой) проекции спирали* противоположные модусы расположены как дополнителные по диагонали. Это означает, что в любом цикле в любой момент времени работает пара дополнителных композиционных модусов. Данная закономерность очень многое объясняет не только в искусстве, но и в истории.



Рис. 84. Расположение дополнителных модусов на двух спиралях (по типу ДНК).

У этого построения есть важный для нас смысл: перед нами — *композиционные дополнителные пары*, выступающие своеобразными *выразительными ключами* к построению напряженных композиций, где сами *типы* пар уже подчиняются распределению ключей выразительности по известным нам *девяяти стилям в одном большом цикле*. Суть трансформаций состоит в привязке пар модусов к известным нам **девяяти микроциклам нижнего уровня**, то есть ко времени, к генезису, ведь здесь действуют девять фаз одного большого цикла.

Подобный принцип верен для всех эстетических теорий: в любой из них обнаруживает себя калокагатия, а этическое обязательно приводит к парности. У Н.И. Крюковского это выражено как **главная и дополнителная тройка** в системе основных эстетических категорий. Можно привести примеры и других авторов из той же области, суть не меняется.

Противоположные пары модусов *от прекрасного и от отвратительного* хорошо раскрываются в произведениях литературы. Л.А. Зеленев иллюстрирует их работу именно на этом материале (сюжет: “мальчик с пальчик — великан”). Мы делаем то же самое на модусах, причем проясняя закономерность *нашего времени*. Рассмотрим современный пример, а заодно и проиллюстрируем дополнителность в нашем варианте.

С позиций композиционного построения, имеет значение именно **доминирование в парах**. Возьмем по аналогии цветовые пары: перед нами не просто композиция, где есть, например, “синее — оранжевое”, но вполне возможно, что и “оранжевое — синее”: это — *два разных цветовых состояния*, два противоположных образа, с разными ключами. Мы обнаружили, что, например, романтизм использовал оранжевую цветовую доминанту, а модерн — синюю. Они расположены на витке спирали (в круговой проекции) точно по диаметру “возвышенное — низменное”. То же самое, но более сложное по структуре образа, мы находим и в литературе.

В момент преобладания в менталитете категории “возвышенного” в литературных произведениях возвышенному герою (как положительному) будет противостоять низменный (как отрицательный). Напротив, в бытность категории “низменного” низменному (положительному герою эстетики низменного) вполне может противостоять возвышенный (но парадоксальным образом отрицательный герой). Например, борьба детей за выживание, описанная у Приставкина (“Ночевала тучка золотая”), демонстрирует нам в образе главного героя антиобщественного, но положительного героя; автор полон к нему сочувствия не только потому, что это — автобиографическое произведение. В произведении есть и антигерой, несущий на себе отрицательные черты общественно-возвышенного, — солдат, которому поручено выселять местное население, и он чувствует себя правым в своей слепой ненависти. Этот солдат — носитель “свободы общества”, свободы расправляться со своими гражданами, он не личность, а функция, винтик общественной машины. И сочувствия у нас не вызывает.

Теперь представим себе, что подобный по обстоятельствам роман был бы написан кем-то другим в конце 40-х и что автор получил Сталинскую премию (хотя именно это представить себе трудно, поскольку эту свою сторону управления страной сталинизм не афишировал; тем не менее представим). Тогда именно солдат и был бы положительным героем, автор наделил бы его массой достоинств — и он вызывал бы у нас сочувствие, а антиобщественные дети и выселяемые народы стали бы отрицательными героями, с массой мерзких качеств, и никакого сочувствия у нас не вызвали бы.

Посмотрим на приведенный пример предельно широко. Перед нами не только два модуса, противоположно расположенных на диаметре круговой проекции спирали, но и историческая дополнительность, которую мы чувствуем, что называется, “на своей шкуре”. Одни и те же понятия выворачиваются наизнанку по отношению к недавнему прошлому: “героический большевик” теперь поменялся в нашей системе ценностей с кулаком и прочей “контрой”. Оказалось, что как раз контра и была “крепким хозяином”, по которому тоскуют наши нынешние министры, а большевик ассоциируется с тупым исполнителем, который сеет по приказу партии в самое неподходящее время, морит народ голодом и отправляет в лагеря цвет нации, а сам при этом обжирается дефицитом и живет в мирке своих привилегий.

Такова парадоксальность доминирования в парах: лишь текущее общественное мироощущение (модус) расставляет знаки “плюс” и “минус” **по отношению к одним и тем же героям**. Мы пересматриваем ценности эпохи

сталинизма потому, что в этом состоит специфика всех “возрождений” в истории: они *выворачивают наизнанку* только что прошедший цикл, со всеми его ценностями, и тем самым “выбрасывают” его из общественного сознания. Еще Карл Маркс заметил, что человечество расстаётся с прошлым смеясь.

О формуле истории в связи с понятием “стиль”

Определяют стиль историческая обусловленность и конкретность, а также абсолютная неповторимость стиля. Традиционное искусствознание лишь фиксирует это парадоксальное противоречие в определениях, но никак не объясняет сути данной парадоксальности.

Проблема разрешается методом системогенетики.

Мы исследуем закономерности трех уровней: надсистемного, системного, подсистемного. На каждом из них действуют одни и те же закономерности, но длина циклов различна. На каждом отдельном уровне исследуемые через индикаторы закономерности — это нечто, монотонно повторяющееся (непрерывно, как заведенный часовой механизм). Вместе с тем трехуровневое сочетание одних и тех же инвариантов дает в итоге **никогда не повторяющееся конкретное**.

Как ни дико это звучит для любого искусствоведа, **произведения искусства возникают закономерно**, т.е. искусство предсказуемо. Искусствоведы постоянно говорят о “совокупности **характерных черт** искусства той или иной эпохи”. Далее следует задать аппарат раскрытия стилевых признаков (типа применяемых нами индикаторов и маркеров). Такой аппарат, в лучшем случае, дается в пределах исключительно одного уровня, причем не очень ясно, какого именно, например у Г. Вёльфлина. Хотя наброски необходимого хода по разведению на уровни были сделаны еще при зарождении современного классического искусствоведения, на этом все и кончилось.

При помощи нашей системы взглядов можно демонстрировать, как из постоянно повторяющегося на всех уровнях *структурного инварианта* экономная История осуществляет **сборку в каждой своей точке неповторимого**, уникального, единичного (события, произведения искусства и т.д. — в разных историях). Логически воспринимать это построение не столь уж трудно, но трансформация его в метод конкретного искусствоведческого анализа требует знания массива фактов истории искусства, а также отработанных навыков интуитивного плана — связывания вроде бы разнородного в смысловое единство. Здесь затрагиваются сразу и формальные аспекты искусства, а это — наша следующая тема. Поскольку заявленное положение очень важно, мы отсылаем читателя к приводимым ранее иллюстрациям.



Глава 8.

ИСКУССТВОЗНАНИЕ И ПРОБЛЕМЫ МОРФОЛОГИИ

8.1. Типология и морфология эстетической деятельности

В эстетической теории Л.А. Зеленова, и не только у него, за этими понятиями скрываются два вида деятельности: художественная и художественно-утилитарная:

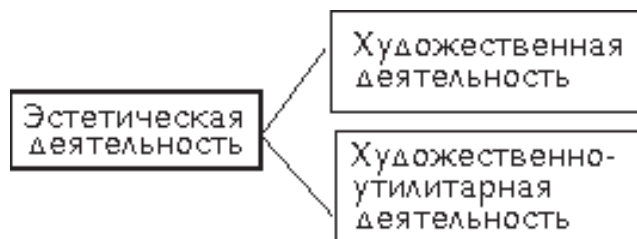


Рис. 85. Две разновидности эстетической деятельности, по Л.А. Зеленову.

Но подобное деление выглядит слишком обобщенно и требует развития и уточнения по ряду причин. Главная из них состоит в том, что “утилитарность” понимается здесь как любое “прикладное” проявление.

При ближайшем рассмотрении в составе его *художественно-утилитарной деятельности* обнаруживаются слишком разные подвиды, к тому же *отнюдь не утилитарные* в смысле пользы (например, научная фантастика). Первоначально мы ввели дополнение, разведя единую “утилитарность” на отражательную и материально-утилитарную (по преимуществу) деятельности — и в этом тоже есть своя логика, позволяющая группировать разновидности эстетического на трех уровнях:

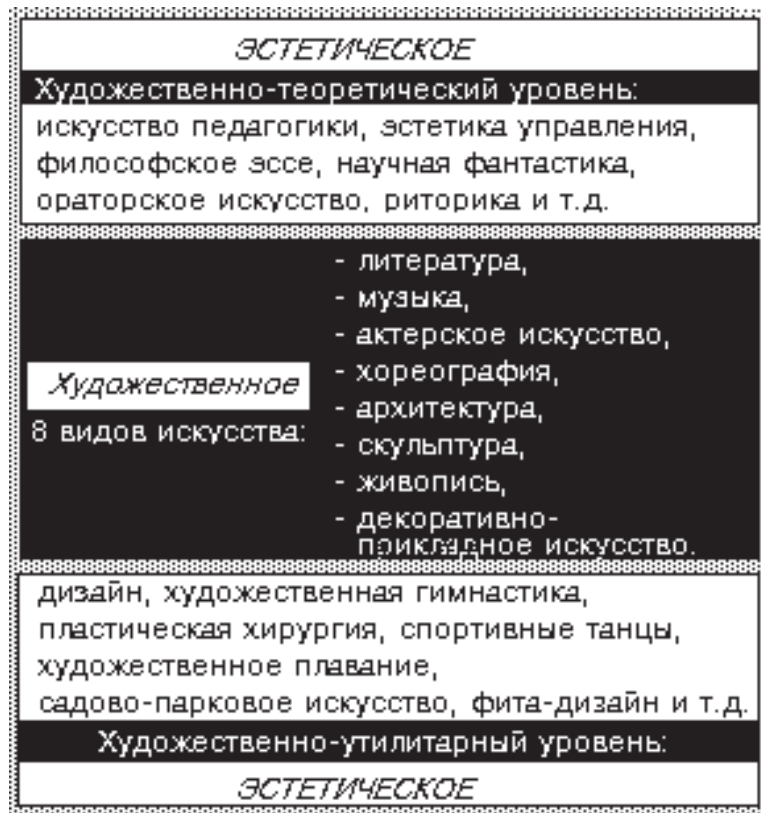


Рис. 86. Три уровня эстетической деятельности, представленных в характерных разновидностях.

Но уже на втором шаге модификаций стало ясно, что перед нами — *смеси художественной деятельности*, со всем деятельным универсумом. Искусство — это способ субстанциального существования эстетического, а полнота проявленности эстетической деятельности достигается за счет *смешанной художественно-нехудожественной деятельности* в двух разновидностях (художественно-утилитарная и художественно-теоретическая) и в семи деятельностных смесях:

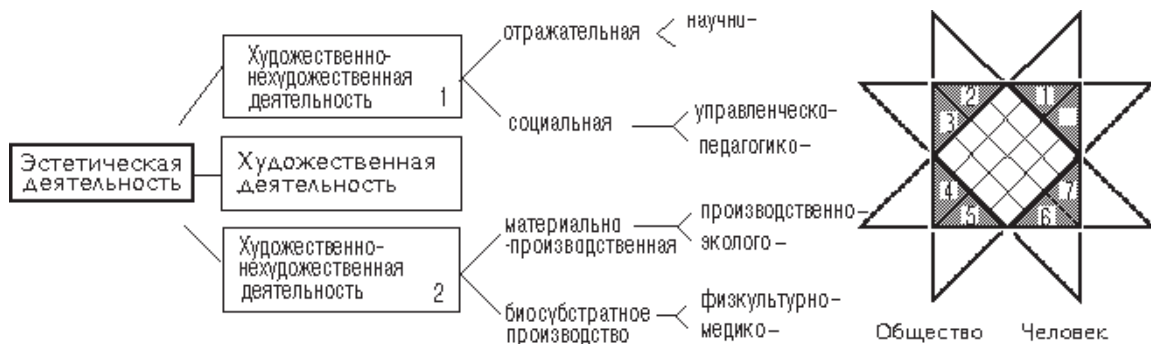


Рис. 87. Семь вариантов модификации эстетической деятельности в других родах деятельности.

Повернутый квадрат с квадратной сеткой в центре схемы — это *морфология художественной деятельности* (исходные моноискусства). В заштрихованном квадрате с цифрами представлена морфология художественно-нехудожественных видов деятельности, то есть *морфология эстетической деятельности*, основанная на системе родов деятельности (схема восьми родов деятельности). Исходя из этого мы можем насчитать семь специальных деятельностных “смесей”, имеющих свою отчетливую качественную специфику.

1. *Научно-художественная деятельность* (научная фантастика, научная публицистика, критерии красоты научной теории и т.п.).

2. *Художественно-управленческая деятельность* (ораторское искусство, агитация и пропаганда и т.п.).

3. *Педагогико-художественная деятельность* (искусство лектора, искусство воспитателя, искусство педагога, учителя и т.п.).

4. *Художественно-производственная деятельность* (промышленное искусство, художественное конструирование — дизайн и т.д.).

5. *Художественно-экологическая деятельность* (ландшафтная архитектура, садово-парковое искусство, декоративные рыбки и т.д.).

6. *Художественно-физкультурная деятельность* (художественная гимнастика, фигурное катание, художественное плавание и т.п.).

7. *Медико-художественная деятельность* (пластическая хирургия, лечебная декоративная косметика и т.д.).

Этот вариант не единственный: их можно построить столько, сколько будет построено разных теорий деятельности.

8.2. Морфология искусства

Мы упоминали ранее о проблематике *морфологии искусства*, но в самом общем схематическом виде, не анализируя наполнения абстрактно представленной матрицы искусств. Разворачивать тему подробно мы тут просто не можем, хотя провели специальный разбор методологических оснований "Морфологии искусства" М.С. Кагана, и со временем это тоже может вылиться в специальную работу. Но и миновать столь важную для искусствознания тему тоже нельзя, ведь искусство есть единственный предмет искусствознания — и без раскрытия морфологии своего предмета данная наука невозможна. Поэтому мы коснемся лишь наиболее существенных сторон обозначенной темы, причем связывая ее со всеми нашими основными инвариантами.

Четыре типа в морфологическом устройстве искусства. В определении специфики искусства нам поможет ранее уже применявшаяся модель "звезды деятельности". В ее середине находится деятельность, но в то же время она позволяет на этом месте осветить основные интересующие нас ракурсы: аксиологический, социологический и т.д.

В ромбе, внутри звезды деятельности, расположены все обществоведческие (и все прочие — тоже) типологические четверки.



Рис. 88. Типологический квадрат, его разновидности и его положение в схеме звезды деятельности.

Первое, что позволяет определить предложенное построение, — это место искусства. Вся морфология искусства находится внутри повернутого квадрата и в простейшем виде может быть представлена как морфологическая четверка. Вопрос морфологии обычно сводится к вопросу выбора оснований, на которых строится морфология. Таких оснований существует некоторое множество, но большинство из них — внутрисистемное, а мы определяем устройство морфологии за счет надсистемных факторов. В данном случае для системы искусства надсистемой выступает общество, что и позволяет нам использовать ранее найденные модели.

В литературе неоднократно отмечалось, что искусство есть "канал связи" между человеком и обществом. Такой взгляд следует признать наиболее широким как в общенаучном, так и в прикладном смысле (искусство как особый "язык"). Структура

этого специфического “канала” должна быть “настроена” и на человека, и на общество, но прежде всего на человека — как потребителя произведений искусства. Поэтому в “канале” может циркулировать только подвижная энергетика, и, с точки зрения корреляции, речь должна идти об энергетической иерархии (ступенях, уровнях), уже имеющейся в наличии у всякого человека психики.

Живая человеческая энергетика, действительно, устроена ярусно, причем в ее иерархических ярусах зафиксировалась *вся предшествующая эволюция* (что следует из обобщенного закона Геккеля-Субетто). Это проявилось, если говорить об интересующей нас энергетике человека, в организации **системы органов чувств человека**. В едином и непрерывном спектре “ступенчато” организованы органы восприятия человека, они работают **в определенных диапазонах** живой энергии, отображающей жизненно важные для человека диапазоны естественных энергий.

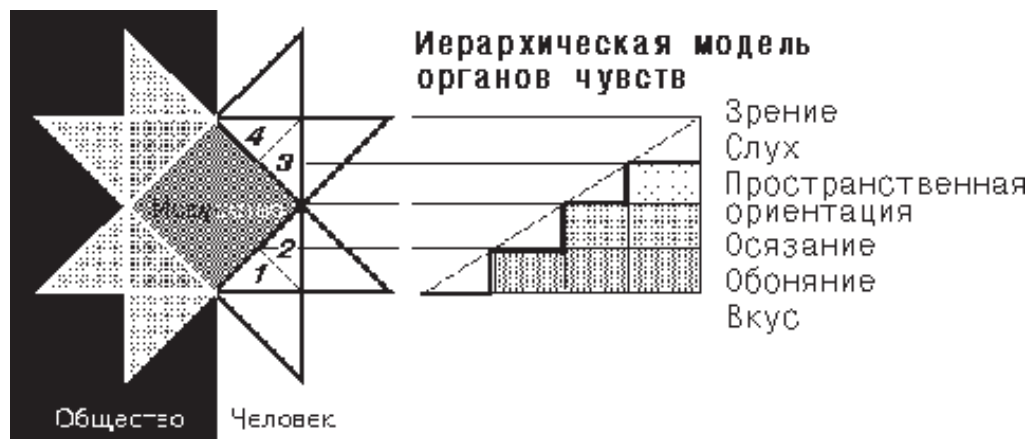


Рис. 89. Иерархия органов чувств человека (энергетики) в соотношении с матрицей искусства.

На схеме: 1, 2 — телесность человека, его биологическая часть (тело и органы чувств), а 3, 4 — два полушария его мозга. Более подробно данная схема и ее основания описаны в нашей работе “Звезда деятельности”. Это — атрибут человека как животного, эволюционно возникшая естественная иерархия.

Генетически органы чувств человека *становятся* начиная от простых (химические реакции жидкого типа — *вкус*) через все более сложные (*запах* — восприятие химических реакций в воздухе) к *тактильным* (давление на кожу, реакции оболочки) и общей пространственной ориентации (*мышечное ощущение*). Уровнем выше располагаются *слух* (звук как давление воздуха) и *зрение* (реакция на светочет, давление света). Перед нами — две явно различающиеся *группы органов чувств*, соединенные целостностью человека.

Между тем человек как биосоциальное существо располагает двумя видами энергий, взаимопересекающимися в коммуникации и в деятельности, — социальной и биологической. Все органы чувств человека не только специализированы, но и социализированы: он видит, слышит и обоняет уровнево и социально. Это лежит в основе как аксиологических, так и деятельностных

проявлений человека. Взаимоналожение данных начал присуще и искусству, как его морфологии, так и его произведениям. Вот почему, построив модель “человеческой обусловленности” морфологии искусства, мы должны бы построить и вторую модель — общественной обусловленности произведений искусства. Но в этом в данном случае нет особой необходимости.

Рассмотрев четверку блоков устройства человека, мы, по сути, уже получили первую морфологическую матрицу искусств. Приведем ее к табличному виду:

	Тело	Органы чувств
Левое полушарие	Левополушарно-телесное	Левополушарно-чувственное
Правое полушарие	Правополушарно-телесное	Правополушарно-чувственное

Рис. 90. Четыре типа искусств.

Дальнейший шаг по построению типологии состоит во введении промежуточных ступеней и увязки их с иерархически организованными органами чувств и их ступенями. Это приводит нас к условной пока видо-жанровой матрице. *Виды искусства* представляют один уровень его качественной организации, вертикальный, а полная морфологическая матрица искусства включает и виды, и жанры искусства, то есть вертикальное и горизонтальное его разнообразие:



Рис. 91. Видо-жанровая конструкция морфологии искусств.

Горизонтальная и вертикальная энергии уже знакомы нам, как и *два типа времени*, на схеме они предстают как видо-жанровая специфика искусства. Кстати, на схеме звезды видно, что *морфология искусства является частью морфологии всей эстетической деятельности*, о чем мы будем говорить ниже.

Шкалу для жанров мы принимаем ту же, что и для видов: это — матрица 8 x 8 (8 видов искусства — по 8 жанров в каждом). Она является простым удвоением только что полученной четверки типов искусства. Основания выделения восьмерки мы рассматриваем ниже.

Эстетический хронотоп и иерархия видов искусства. Эстетическое, по мнению эстетика Н.И. Крюковского, заполняет собой диапазон между

теоретическим (информация) и утилитарным (овеществленность), что отражено на схеме. Развернутое аксиологическое поле в основных типах: истина, польза, добро, красота — явно коррелируется с этим построением. Эстетическое присуще всем четырем видам, но только в одном случае оно субстанциально — когда представляет ценность красоты:

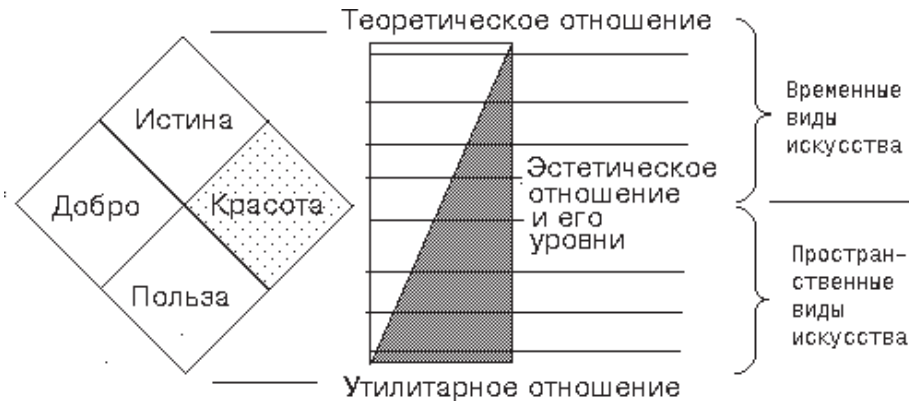


Рис. 92. Распределение хронотопа относительно аксиологических типов и трех отношений.

Весь эстетический диапазон условно делится нами на две разновидности энергий, что и образует специализацию видов искусства внутри ментального хронотопа: по преимуществу это — "**временные**" и "**пространственные**" виды искусства. Такое деление совпадает с отнесением видов искусства к левому и правому полушариям, специфике полушарной активности. За исключением клинических случаев, психической деятельности человека присуща одновременность работы полушарий. Таким образом, произведения искусства — это **хронотопоконцентраторы**, среди которых есть доминантные типы: *хроноконцентраторы* и *топоконцентраторы* (по преимуществу, ибо хронотоп как единое принципиально неделимо, а полушарная активность является совместной). В произведениях искусства — как овеществленных хронотопоконцентраторах — застывает менталитет, со всеми своими уровнями и конкретными историческими особенностями.

Полная эстетическая морфология (во множестве своих видов и подвидов) основывается прежде всего на морфологии **моноискусств**, а все "смешанные формы" являются продолжением модусов тех или иных моноискусств в их жанровой и видовой конкретике.

Моноискусства в их видовой форме мы различаем как определенные *качественные уровни*, расположенные по иерархии снизу вверх в соответствии с ростом сложности (несущей способности) образа в том или ином искусстве. Эта иерархия построена по отношению к ментальному хронотопу:



Рис. 93. Основные виды моноискусств как уровни хронотопической энергетике.

В середине видов искусства, кстати, у нас расположено искусство хореографии, искусство передачи информации телом, то есть перемещающейся формой как целым. Становление моноискусств *генетически* идет от этого целостного, *синкретичного*, центрального, уровня танца, а искусства запахов и вкуса, хоть и существовали во всей истории, только сейчас начинают признаваться самостоятельными видами искусства, причем происходит это все больше в дизайне.

Пространственные виды искусства на схемах предстают как наиболее *овеществленные* уровни эстетической энергетике, что и обеспечивает большую сохранность их произведений в истории. Недаром наше представление о прошлом исходит из археологии и в первую очередь связано с костями (структура человека и животных) и черепками (ДПИ). Но в истории в целом идет перемещение к преобладанию временных моноискусств.

Специфика полиискусств по отношению к моноискусствам. В вопросе морфологии искусства существенны две стороны: наличие *моно-* и *полиискусств*. Первично важное значение имеет система *видов и жанров моноискусств*, а полиискусства есть комбинаторные образования из них, получаемые в разных пропорциях. Процесс появления, доминирования, а нередко и ухода с исторической сцены полиискусств представляет собой отдельную историю, не лишенную интереса. Отметим лишь итоговую тенденцию: началом этого процесса стало единое синкретическое “праискусство”, после исторической модификации и множества промежуточных синтезов искусства снова объединятся на новой технической основе.

У каждого *пассионарного искусства* в срезе времени есть свои задачи, можно фиксировать внутри него и процессы “ожидания выхода” в свое время, и процессы схода с арены, “осмертения”.

Именно участие моноискусств в полиискусствах позволяет лучше понять их специфику, например в театре: есть театр хореографический (танец), драматический (слово), музыкальный (звук). При создании синтетических театров в 20-х годах XX века выяснилось, что речь идет, по сути, об одном и том же наборе моноискусств, но о разных доминантах (в схеме — 1. Литература. 2. Балет. 3. Декоративно-прикладное искусство):

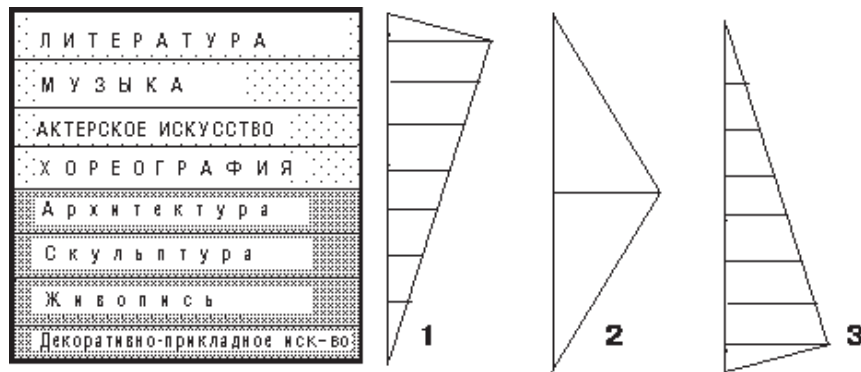


Рис. 94. Варианты доминирования разных видов моноискусства в полиискусствах.

Проблема жанров в видах искусства. Виды искусства, которых мы коснулись, расположены “от простого к сложному” (от минимума к максимуму). Это достаточно условное деление по “несущей способности”, по степени сложности образной структуры, потенциально содержащейся в том или ином виде.

Проблему жанра по отношению к любым искусствам мы понимаем как *установление разнообразия внутри каждого вида искусства*. Жанры в данном случае построены идентично видам — “от простого к сложному” (от минимума к максимуму) по “несущей способности” жанра. Например, если мы обратимся к *жанрам живописи*, то увидим: они располагаются от простого к сложному по несущей нагрузке (сложности) жанра: натюрморт, пейзаж (марина), анималистический жанр, портрет, групповой портрет, жанровая картина, историческая картина, аллегорическая и более сложные (беспредметная живопись). Ту же систему жанров как шкал (ячеек) от простого к сложному мы можем найти во всех видах искусства. Терминологические различия здесь особой роли не играют, их можно проинтегрировать.

Подобная постановка проблемы несколько приближает нас к пониманию специфики образа внутри каждой **видо-жанровой “ячейки”** в полной морфологии искусств. Полная морфология — богаче, ибо кроме представленных здесь основных моноискусств есть множественные варианты их соединений, вплоть до синтеза, что приводит к образованию качественно более сложных *полиискусств*, СМК на основе либо специфических синтезов (циркового искусства), либо новой техники — фото, кино, видео, телевидения, компьютерного искусства.

Стоит отметить, что всякая “ячейка морфологии” такого рода тоже есть самостоятельный мир, где возникают относительно “чистые” проявления, некие “ионы”, тяготеющие к тому или иному типу. Но таково свойство вообще всех классиологических систем, которые можно рассматривать во все более подробные “микроскопы”. Это имеет немалое значение для профессионалов, которые, конечно, умеют (обязаны уметь) видеть *тонкие различия* (“искусство начинается там, где начинается чуть-чуть”, по К. Брюллову).

Связанность морфологии и цикла. Напомним приводившийся ранее закон связи морфологии с циклом. Для данного случая **компоненты** состава системы рассматриваются в ракурсе “морфологических единиц”. **Циклом системы искусства является такой цикл, за который поэтапно исчерпывается весь состав компонентов данной системы, т.е. его морфология. Закон связи состава системы с ее несущим циклом, состоит в том, что за один жизненный цикл система полностью исчерпывает все возможности своего морфологического состава. Можно наблюдать исчерпание морфологии за цикл, присущий данной функции.**

На этом этапе мы можем говорить уже более конкретно: перед нами — *категориально-стилистический цикл*, за который полностью исчерпывается морфология искусства (а при желании осознания полноты — и эстетической деятельности).

Графическое представление закона уже знакомо нам: каждая историческая точка цикла обеспечивается своим набором компонентов.

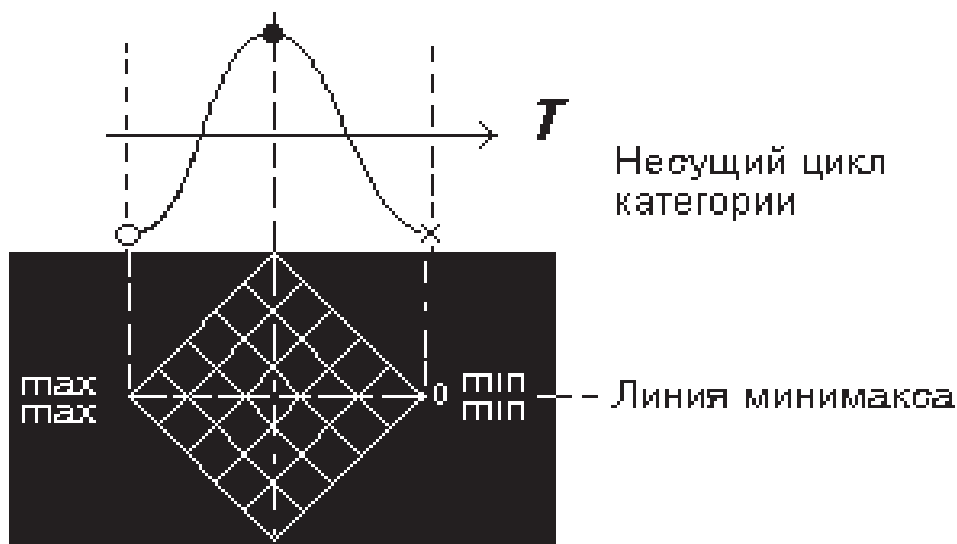


Рис. 95. Расположение морфологического ящика искусств по отношению к несущему циклу (циклу категории).

Система проходит в *процессе жизни* три стилистические фазы, и в ее функционировании *подсистемы* участвуют в *строго определенном порядке*, по “сценарию” ее истории. В жизненном цикле одной категории закономерно сменяют друг друга *морфологические* ячейки искусства. Таким образом, “**переключение доминирования**” с ячейки на ячейку происходит из надсистемы при помощи программы, запускающей “сценарий” истории. Эта программа проявляется в таких понятиях, как **цель** или **назначение** данной системы, и может быть понята как определенная *жизненная программа данной системы*.

Между стилем и полной морфологией искусства существует связка, замыкаемая категорией. **Три стиля в одной категории исчерпывают морфологию искусства как целое.** Это означает, что у каждого стиля есть свой

работающий набор искусств, их видов и жанров. Интересующая нас морфология искусства делится на три стилевые зоны, причем неравные: бедны начальные и конечные этапы, и избыточно богата середина. Если разбить морфологию на четыре блока, то последовательность по количеству их будет такой: архаика — 1, классика — 2, декаданс — 1.

Приведем одну из схем, отражающих суть цикла в трех фазах и парности (контрастности) как двух взаимообратных иерархий. Примером таких взаимообратных иерархий может служить любое существенное противоречие. Если перевести данный закон связи в термины **содержания и формы**, то “жизненный цикл” предстанет как *цикл бытия данного содержания*, за который полностью исчерпывается все разнообразие формы, в которой может быть воплощено данное содержание. Это — главный закон для системы искусств, сущностно связанный с его морфологией.

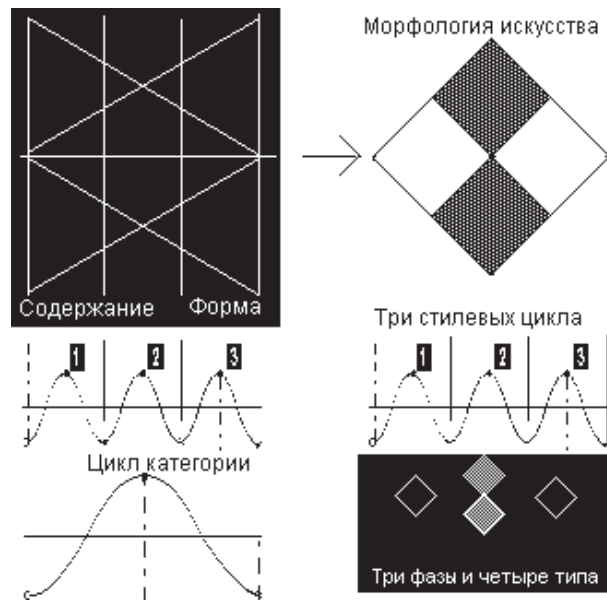


Рис. 96. Развернутая связанность морфологии и циклики.

В начале цикла на первый план выходят наиболее содержательные, самые “мощные” по несущей способности виды и жанры искусства, ориентированные социально (литература); напротив, в конечной фазе ориентация идет чисто личностная — и работают формальные, самые слабые по “мощности”, декоративные виды и жанры. Среда равновесна и наиболее богата.

Срез времени (конкретная временная точка) предстает в морфологической целостности: есть доминирующее искусство, но рядом идут процессы развития во всех прочих искусствах. Порядок *переключения доминант* особенно отчетливо виден в полиискусствах, например в театре и кино.

Перед нами — уникальное выражение “закона распределения”. Оно *целочисленное* и связывает инварианты тройки (предельно простое выражение цикла) и четверки (предельно простое выражение связанности состава).

Пока речь шла о цилиндрических и равномерных циклах, но в развитии действуют прежде всего такие виды, как “**дивергентный**” и “**конвергентный**”, когда в системе увеличивается или уменьшается разнообразие. Это тоже прямо связано с составом системы.

Мы применяем данный методологический прием при рассмотрении исторического *перехода доминирования* видов и жанров в моноискусствах (морфологии искусства). “Срез времени” (точка на спирали) здесь предстает как целостность: есть один доминирующий вид искусства, а рядом идут подспудные процессы развития во всех прочих. У каждого *пассионарного вида искусства* в таком срезе времени есть свои задачи, можно фиксировать внутри него и процессы “ожидания выхода” в “свое время”, и процессы схода с арены, “осмертения”. Порядок *переключения доминант* в моноискусствах особенно хорошо виден по их проявлению в полиискусствах, например в театре и кино.

На деле закономерность несколько сложнее, ведь цикл на плоскости отражается лишь частично. Когда речь заходит о нескольких преемственных витках жизни системы, морфология способна сохранять свой матричный **инвариант**, но *содержательно* в ячейках матрицы накопление идет постепенно и дискретно, квантами. Для ряда цилиндрических витков накопление морфологии можно изобразить **трехмерным “морфологическим ящиком”**, где любой виток-уровень имеет как бы постоянную матрицу, а каждый новый виток развития добавляет свой *новый слой* в трехмерную матрицу:

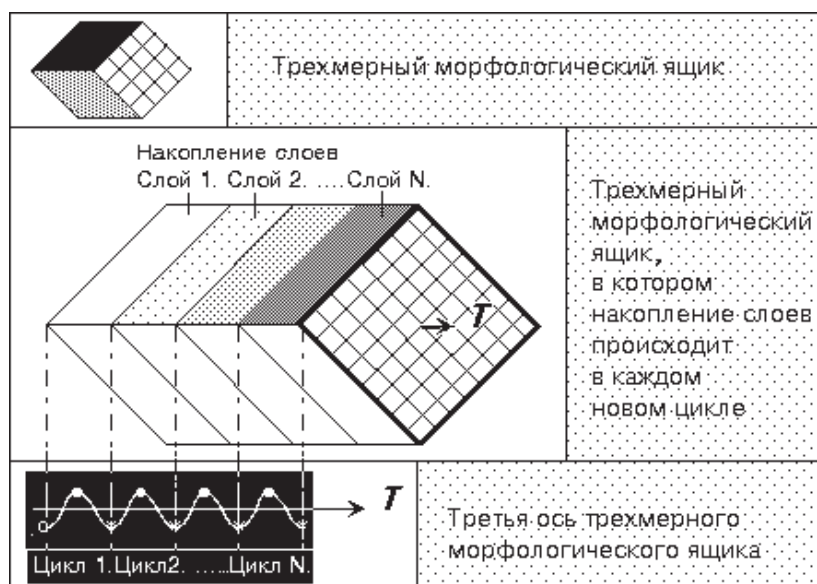


Рис. 97. Трехмерный морфологический ящик и его связанность с циклами.

В любом варианте законченный микроакт приращения подсистемного качества есть заполнение одной морфологической ячейки за некоторый подсистемный цикл. Поэтому возникает закон связанности ячеек состава с подсистемными циклами, отчетливо видимый в трехмерной модели.

Часть V

**ПРОБЛЕМЫ
КОМПОЗИЦИИ**





Глава 9

ОЛИЦЕТВОРЕННОСТЬ

9.1. Систематика олицетворенности и ее проявления в истории

Всякое эстетическое произведение может быть освещено как воплощение предельно широко понимаемого “олицетворения”. Если исходить из тройки “Дух — Душа — Тело”, то это не Дух (следовательно, не внешнее содержание) и не Сома (следовательно, не форма). Это скорее Душа (актуально существующая энергетика), поэтому в свете “художественного панпсихизма” все в мире **одушевлено**, а поэтому олицетворено. Все, попадающее в луч искусства, олицетворяется, потому что связывается с человеком и его душой, приспосабливается к ней. Все, что попадает в луч искусства (в поле эстетического), должно быть переведено в диапазон многоуровневой связанной системы энергий человеческой психики. Ибо сказано Протагором: “Человек есть мера всех вещей”. Олицетворенность есть способ перевода в меру человека.

Нельзя сбрасывать со счетов и общественное психическое — тогда борьба двух начал (свобода общества и свобода личности) переносится и в эту область, что порождает калокагатию.

Внешние и внутренние модификации олицетворенности

Мы обратимся здесь к дифференцированному пониманию олицетворенности, предложенному Л.Я. Дорфманом. То, что мы называем в данном тексте “олицетворением”, трактовано у него как “**воплощение и превращение**”, т.е. разведено на два вида интенций. Можно коротко рассмотреть их.

1. Я **переносу свое на все иное**. Люблю в другом себя. “Быть в другом собой”.

2. Я принимаю иное и **перевоплощаюсь в него до потери своего**. Люблю в другом другого. “Быть в другом другим”.

Воплотиться — воспроизвести **себя в ином**.

Превратиться — быть в другом и другим. Жить другим и становиться другим.

Умереть в другом.

С наших позиций, и то, и другое есть олицетворенность. Термин “олицетворенность” означает переконструирование мира по мере человека. Чтобы понять и принять мир вне нас, нам необходимо привести его к мере человека, и это — главная операция, которую совершает для нас олицетворение. Оно охватывает скорее душевно-характерную озабоченность человека “иметь отзвук”. Олицетворение выступает как фильтр, как “человекомасштабное зеркало”, в котором отражен весь мир. Следовательно, мир становится антропоморфным.

Что касается воплощения и превращения, то о них можно сказать так: это — экстра- и интродификации олицетворения: воплощение — вектор наружу (мысленно воплощаюсь в чужую плоть, при этом оставаясь самим собою), превращение — вектор внутрь (я превращаюсь, перевоплощаюсь в иное, теряю свою плоть, меняю ее на иную). При всем том, что перед нами — разные операции, следует отметить, что им присуще рефлексивное единство: человек удваивается, он неизменен и смотрит сам на себя, перевоплощающегося и превращающегося.

Л.А. Зеленов в своей формуле эстетического показал, что есть Мера Человека и есть Мера Предмета, эстетическое значение возникает как функция при взаимодействии этих мер. Сведем теперь обе модели вместе:

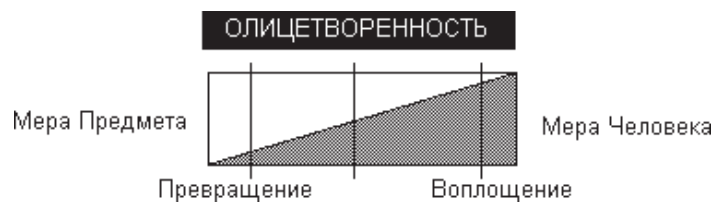


Рис. 98. Типология олицетворенности.

Первое, что нужно рассмотреть, — **эстетический субъект**.

Но калокагатическая специфика изначально раздваивает меру человека. Возникает вопрос первичности — вторичности двух начал, входящих в калокагатию. Вариантов — два: либо сначала человек пропускает все через этический фильтр, а потом — через эстетический, либо — наоборот, эстетический субъект, прежде чем таковым стать, маркируется в ценностном отношении как этический.

Этическое связано с общественной иерархией. В качестве этических могут выступать, как минимум, три субъекта: общество, группа, человек (можно и пять — с двумя переходными группами, большой и малой, но можно и более). Человек принимает одну из нравственных позиций: “человек — часть общества” (родовое, общее), “человек — собрат человека” (групповое, особенное), “человек человеку волк” (единичное). Эти позиции суть фазовые состояния ментального цикла. А если говорить о сторонах этического ценностного отношения, то их — две: Нравственные установки Общества и Мораль Личности:

$$\text{Этическое отношение} = \text{Функция} [\text{Нравственность Общества} \overset{+}{\leftrightarrow} \text{Мораль Личности}]$$

Единственное, что хочется добавить, — участие в этом отношении Бога. Нравственный завет дал Бог, божественное происхождение “нравственного закона внутри нас” подчеркивал И. Кант.

Эстетическое ценностное отношение в простейшем виде раздвоено, его можно трактовать, по Н.И. Крюковскому, через **“объективные эстетические категории”** и **“субъективные эстетические категории”**, бытующий в обществе эстетический идеал и личный вкус. И то, и другое — модусы единого логического дерева, но отнесенные либо к обществу, либо к человеку. Можно их связанность

расценить как интерпретационную, как модификацию внешнего и объективного личным вкусом.

На деле на эстетический субъект нацелено несколько уровней настроек: общественные эстетические идеалы, идеалы и модные приоритеты его референтной группы (групп), личный вкус. Это — исходные позиции субъекта будущего эстетического отношения или деятельности, которые на практике всегда сложнее двойной схемы “общественное — личное”

Эстетическое, как ценностное отношение, имеет другой предмет, чем отношение этическое:

$$\text{Эстетическое отношение} = \text{Функция} \left[\left(\begin{array}{c} + \\ \text{Предмет} \end{array} \right) \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} \begin{array}{c} \text{Мера Предмета} \\ - \end{array} \right] \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} \begin{array}{c} + \\ \text{Мера Человека} \\ - \end{array} \right]$$

Интересно, в частности, что и общество также может выступать предметом эстетического отношения, но от этого отношение не становится этическим. Общество здесь воспринимается по степени “совершенства по его мере”, а внутри меры человека наблюдается раздвоенность личного и общественного, поэтому данный случай — одна из самых сложных тем мирового искусства, если не считать случая, когда предметом эстетического отношения становится человек.

Учитывая неразрывный характер калокагатии, заметим: Мера Человека уже содержит результат этического отношения. В принципе, можно раздвоить Мету Человека на родовую и индивидуальную, общественную и личную, и тогда мы снова получим полное, калокагатическое, отношение. При анализе эстетических концепций Зеленова и Крюковского мы выяснили, что обоим они не могут обойтись без калокагатического единства и включают этическое и эстетическое в разной последовательности. Их теории — калокагатические, и это замечательно; гораздо хуже, если эстетик пытается изгнать из своей теории этическое начало, тогда и эстетика становится схоластической и пустой. “Свято место пусто не бывает”, и, если из калокагатического единства изгоняется этическое, новая эстетика начинает склоняться либо к гносеологизму (А. Баумгартен и учение о “чувственном познании”), либо к прагматизму (практическая эстетика Г. Земпера). Изгнанное Добро заменяется Истиной или Пользой.

* * *

Эстетический субъект можно воспринимать как единичность, и здесь намечаются два варианта. В человеке двойственность обусловлена функциональной асимметрией мозга (ЛП — ПП), порождающей рациональное и чувственное.

Если обратиться к структуре художественного образа, связывающего общество и человека, то можно обнаружить, что в нем обязательно будет заложен *фильтр эстетического субъекта, фильтр меры человека*. Отсюда — несомненная первичность операции “лицетворенности”.

Наличие человека в этом отношении обязательно, ведь только ему принадлежат время и его модусы (время — внутри человека). Это — интрокатегория человека, опора его экзистенции.

Человек имеет дело не с одним, а с тремя модусами времени. Три времени человека таковы: будущее — социальное, настоящее — принадлежит человеку,

прошлое — абиотическое (мертвое, устойчивое). Можно забраться на вершину социума, стать царем (оседлать социальное время), но можно и погибнуть в борьбе за это (стать трупом, перейти в абиотическое время), а лучше просто “жить, чтобы жить”, находясь в настоящем. Актуальных времен здесь два: социальное и биологически-личное. А это и есть корень парного этического отношения, содержащегося в эстетическом.

Если мы изучим дерево эстетических модусов Л.А. Зеленова, то придем к заключению, что положительное и отрицательное у него истинно этические начала. Зададим главный вопрос: с какой точки зрения положительное и отрицательное? Если с эволюционной, то социальная кооперация — положительное, а личностная конкуренция — отрицательное. Положительная маркировка включает ход социального времени, отрицательная маркировка подразумевает биологически-личное время.

Второе — **эстетический объект**. Если **модусы времени принадлежат субъекту**, то **объекту принадлежат модусы пространства**. У человека нет иного пространства, кроме него самого, т.е. пространство есть внешне положенное по отношению к человеку как субъекту. Важен спектр пространства — от большого, через человеко-масштабное, к мизерному. Следовательно, **пространство — количественно**, оно большое или маленькое по отношению к размерности человека.

Дальше можно построить **матрицу, соединяющую разнообразие** этих двух типов, **внутреннего и внешнего, субъективного и объективного**. Она дает возможность каждому из субъектов отнестись к многообразию пространства, освоить его. Таким образом, это — логическое дерево качественно-количественного разнообразия, которое имеет две ступени и по три-пять фаз на ступени.

Например, как общество может относиться к пространству? Если пространство большое, то общество может в нем развиваться, осваивать, осуществлять в пространстве экспансию. Человек-квант (общественный герой) покоряет пространство, борется с ним, гибнет, поэтому становится общественным героем. Он отвоевывает обществу жизненное пространство. Значит, у него должна быть сверхсила, гигантская энергетика, он — футуроверт.

Отрицательные (антигерои) — все, кто не обладает сверхсилой, кто “дрожит за себя”, а не “стоит за всех”. Сразу вспоминается “Премудрый пескарь” М.Е. Салтыкова-Щедрина. Такое существование в сугубо личностном времени возможно, но человек становится животным, страшимся социума, — отсюда и метафора писателя. И модусы пространства здесь ценностно обратные: пескарь прячется в своей крохотной норке и пугается прежде всего большого открытого пространства, полного социальных опасностей. Это — классический антигерой, вызывающий антипатию, недаром переведен в образ животного! Кстати, как только нужно высмеивать личные качества, художники тут же прибегают к приему переноса — это и басни, это и карикатурное сходство с тем или иным животным (на подобные намеки в своих портретах большим мастером был В.Серов).

Помимо антигероя есть трикстер — тип “близнеца общественного героя”, наделенного противоположными ему качествами. Различие в том, что наше отношение к трикстеру нередко положительное, а его функция — вызвать смех,

иронию, ведь он безличностный общественный герой, культивирующий свою темную сторону. Таков, например, О. Бендер, явный трикстер по отношению к какому-нибудь самоотверженному и плакатному Павке Корчагину, антигероем для него выступает Корейко. И все эти Иванушки-дурачки, включая Швейка или нашего Чонкина — из того же теста: это — варианты героя-трикстера, героя-перевертыша. Они появляются и в начале ментального цикла (О. Бендер), и в середине (Чонкин), и в конце (Швейк). Их парадоксальность состоит в том, что они не принимают общественные правила игры, и тем не менее их личность не разрушается в противостоянии общественным обстоятельствам, они сохраняют самоидентичность. Правда, XX век и таких героев приводит на край гибели — и тогда появляются эстетика абсурда, герои Кафки, “бунтующий человек” Камю... Общественное давление достигло такой силы, что человеку не устоять.

* * *

Сила иногда может заменяться физическим масштабом героя или совмещаться с ним. Это так же, как в интенциональной перспективе: фараон — главный в социальной иерархии, поэтому самый большой в изображении. Битва богов и титанов начинает едва ли не всякую мифологию, но об этом — позже. Игры с размерностью присущи не только древности и античности, уже на пороге Нового времени появились гиганты Гаргантюа и Пантагрюэль, описанные Ф. Рабле, эти аллегории французского характера, явная замена мифологических героев, которые обладали гигантской силой. Это, по сути, литературный эпос нарождающейся нации. В тот же момент истории британец Д. Свифт решил проэкспериментировать с человеком и его физической размерностью, отправляя своего Гулливера по морям в особые виртуальные миры. Он написал английский вариант эпоса Нового времени, вывернутый наизнанку по отношению к французскому — его герой вполне нормальный, а вот внешний мир весьма и весьма изменчив.

Великаны и карлики, дюймовочки и мальчиками-с-пальчиками — особого типа игра с размерностью героев, которые могут быть положительными или отрицательными. Она в истории искусства встречается в периоды расцвета сказки и фантастики. Но эти случаи в истории — редкость, большинство героев искусства — нормальные. Эти-то уникальные моменты, когда масштаб переносится непосредственно на героя или изменяется через внешний мир, очень показательны. Размерность героев замещает либо силу, либо размерность эстетического объекта.

* * *

Субъект (как внутреннее) можно модифицировать только временем, но не пространством.

А вот **объект, как внешнее, наоборот, невозможно модифицировать временем, только — пространством.** Их матрица есть поле хронотопических сочетаний, где первичен субъект. Остается не так много (если распределить по три типа). Начнем через объект.

1. Общество в большом пространстве (органично).

2. Группа в большом пространстве — не очень органично, напряженно (аргонавты, Одиссея).

3. Одинокая личность в большом пространстве — верная гибель.

4. Общество в среднем пространстве — не очень органично, ему тесновато. Гераклу скоро станет скучно в маленьком уютном городке, он захиреет. Тоска по подвигам, по своему масштабу.

5. Группа в среднем пространстве (органично). “Я шагаю по Москве”, “Сказки старого Арбата” и т.п.

6. Одинокая личность в среднем пространстве. Изгой, белая ворона. Наши фильмы 70-х, конца 80-х. От “Иронии судьбы” до “Жестокое романса”, “Полеты во сне и наяву”. Весь Чехов — чего достоин Я, любимый и гонимый, благородный одиночка.

7. Общество в небольшом пространстве — скученность и раздраженность, агрессивность коммуналки.

8. Группа в небольшом пространстве — не очень органично, тесновато.

9. Одинокая личность в небольшом пространстве (органично). Лирический герой-одиночка.

А что есть Богочеловек? Одновременно живущий и в масштабе Вечности, и в земном мире с его текущим временем, социальными устоями (Богу — богово, а кесарю — кесарево) и в личностном биологическом времени. Проблема образа Христа или Будды в искусстве — одна из самых главных, и она уже может освещаться трояко: он как Бог, он как социальная личность (пророк), он как человек. Есть высокие слова Евангелий, есть фильмы о Христе, где он живет с народом и проповедует, а есть и литература для обывателей, типа “любовные похождения Христа”. Кстати, то же происходит, когда Богочеловека создают из Ленина и ему подобных: титан духа (соответственно, Бог = Маркс и Энгельс, а вместе — троица), революционер-практик (пророк Мировой Революции, поэтому ему требуется каноническое “житие”), и напоследок — “любовницы Ленина”, полный комплект. Циклическая сменяемость этих ипостасей — вне сомнения: от содержания — к форме.

Трехфазовая маркировка олицетворенности

Далее мы будем обсуждать наиболее общее (олицетворенность) и иные его модификации — фазовые. Но, впоследствии стоит вернуться к предыдущей теме и проследить, как именно в цикле распределяются *воплощение и превращение*, поскольку здесь есть обратная связь со свободами общества и личности.

Олицетворенность имеет свои пределы, а значит, и иерархию, свою иерархичность, следовательно, и цикличность. Исходной здесь выступает пара: “поли-” — моно-” (“много — один”, “общество — единица”, “свобода общества — свобода личности” и т.п.). Это говорит о том, что на границах “олицетворенности” находятся общественное психическое и личное психическое. В принципе, не имеет особого значения, как это назвать, но и здесь, как всегда, существует своя традиция. Во всей истории в целом мы наблюдаем то, что Г. Гегель называл переходом от “свободы для никого” к “свободе для каждого”, с соответствующими промежуточными стадиями. Применительно ко всей истории в целом мы

прослеживаем *движение от идеально-общественного ко все более индивидуаль-ному*. Обе крайности могут иметь символическое выражение и даже тяготеют к нему. В связи с этим мы разделяем социальный символизм и личностный символизм. Например, христианский крест, исламский полумесяц, советская красная звезда — общеизвестные социальные символы. А символизм конца XIX века — индивидуальный (нередко переходящий в эзотерический). Здесь тоже есть градации и возможности получить локальные смеси: это — вся геральдика (гербы стран, городов, орденов, знатных родов).

Приближаясь к традиции, обозначим пределы модификации олицетворенности как **“идеальность”** (олицетворенность в наиболее общем, суммарном, виде) и **“характерность”** (олицетворенность в индивидуальном, единичном, неповторимом человеческом). Это и будет основная исходная оппозиционная пара, которую легко трансформировать в тройку: для этого нужно найти то, что присуще *не всему обществу в целом, а устойчивой группе* людей. Это — типичные для людей устойчивые психические **состояния**. Например, анализируемый набор “состояний” индийской поэтики вписывается в такое понимание так же, как и четыре основные эмоции — словарь групповой идентичности.

Таким образом, если взять за основу трехуровневую иерархию (общее — особенное — единичное) общественного плана (общество — группа — человек), то ей будет соответствовать следующая тройка: **идеальность — состояния — характерность**. Она присуща любому циклу развития искусства любого уровня, но наиболее отчетливо проявляется в литературе и архитектурно-художественном синтезе. Содержание каждого из них состоит в качественном замещении:

Идеальность — замещает собой *общество* в целом (общее).

Состояния — замещают собой ту или иную *социальную группу* (особенное).

Характерность — замещает собой отдельного *человека* (единичное).

Качественно разнородные иерархии можно связывать методом аналогий. В данном случае набор значений и смыслов, которые можно связать вместе в аналоговый пакет иерархий, достаточно велик и очень плодотворен.

Идеальность	ДУХ	Надсистема	Информация	Потенциальность 1
Состояния	ДУША	Система	Энергия	Актуальность
Характерность	СОМА	Подсистема	Вещество	Потенциальность 2

Связанность очевидна, и выглядит она исключительно просто — историческая конкретность всегда сложнее. При применении формулы истории, где появляются еще и фазы, эта тройка содержательно суммируется, о чем и пойдет речь далее.

Всякая иерархия имеет циклическое выражение, иерархия в данном случае предстает как *последовательность фаз* исторического цикла — этот закон описан в нашей работе “Формула истории”. Иерархия выступает как онтологическое

(статическое) измерение, цикл выступает как экзистенциальное (динамическое) измерение.

В эстетическом и стилистическом цикловом выражении это выглядит следующим образом.

Идеальность — соответствие первой фазе (трагическое: стили — архаика и романтизм).

Состояния — соответствие второй фазе (прекрасное: стили — классика и барокко).

Характерность — соответствие третьей фазе (низменное: стили — декаданс и маньеризм).

Олицетворенность можно рассмотреть и антропоморфно — через более привычную в литературном анализе персонифицированную тройку: **общественный (культурный) герой — социопсихический тип — характер**. Соответствие очевидно.

Идеальность — атрибут **культурного героя**.

Состояния — принадлежность **социопсихических типов**.

Характерность — атрибут **характера**.

“Культурный герой” соответствует по смыслу “идеальности”, ведь он олицетворяет собой общество, концентрируя в себе общее.

Культура как высокая организованность и цивилизованность изначально противостоит Зверю или дикости (акультурному варварству), культурный герой — носитель идеи упорядоченности Космоса и борется против многообразно воплощающегося Хаоса. Но вместе с тем в средневековье и в Новом времени, а особенно — в XX веке, герой уже не столько культурно-прометеевский, сколько общественный, замещающий собой общество, страну, партию. И борется он не против Зверя и варварства, а за завоевание пространства (хотя аллегорические мотивы той старой борьбы активно используются). Поскольку речь идет о пространстве, это уже, по сути, геополитический герой, замещающий своей персоной сильно увеличившееся и могущественное общество — персонифицированный геополитический организм.

Что касается **социопсихических типов**, то они лучше всего были проявлены в корпоративном средневековом искусстве. Это — тип святого, тип монаха, тип царя, тип рыцаря, тип крестьянина, тип ремесленника. Принадлежность к социальной группе маркировалась в знаках, одежде, быте, вещественном окружении (символы и атрибуты), она накладывала отпечаток на всех носителей данной социальной функции в их психологии, поведении, внешности. В периоды, когда искусство формализовалось, внешние символы и атрибуты типов значили гораздо больше, чем люди и их характеры, — так появились классические персонажи былин, сказок, фольклора вообще, маски социотипов и их устойчивые позиции в их ролях (итальянская комедия масок). По отношению к более раннему монолитному культурному герою это уже был шаг вперед — дифференциация единичного в групповое разнообразие.

Если греки изображали конкретных людей идеализированно и психологически нейтрально, наравне с богами, то средневековье оставило нам в мировом фольклоре

и пространственных искусствах (например, в убранстве готических соборов) настоящий каталог своих социопсихотипов. Даже портреты Возрождения и XVII века демонстрируют чаще всего людей “с атрибутами” своих занятий и корпораций, т.е. вполне средневековых по менталитету.

Типичность — максимум, который позволялся и позволяется при всяком тоталитарном устройстве государства, вне зависимости от того, древнеегипетское ли оно, советское, гитлеровское, маоистское, или северокорейское. Это — типы наших недавних плакатов.

Характерный герой, характер — персона в чистом виде. И эволюционирует он от полной поглощенности обществом, через свою принадлежность к социально-психическому типу до персонажа, осознающего свою самость и отделенность от общества и социальных групп. Переход от группового типа к характерному герою зафиксировал, например, А. Дюма, с его мушкетерами, и прочими индивидами вроде условного “графа Монте-Кристо”. Что интересно, первоначальным каркасом для выделения психологически разных героев служит четверичная типология темпераментов, открытая еще Гиппократом. Она устойчиво сохраняется практически во всей классической литературе Нового времени, дополняясь физической конституцией (астеники — гипостеники — гиперстеники — пиквики), психологическими ориентирами (экстравертность — интровертность), типами ума (научный — художественный — практический). Типологий здесь ровно столько, сколько важных сторон можно выделить у человека; в простейшем виде это — Дух (типология ума) — Душа (психика, темперамент) — Тело (конституция). Сказанное можно развить до стройного *учения о характерности* и написать по данному поводу не одну книгу: здесь можно вводить и промежуточные иерархические слои (Ум — Душа, Душа — Сомы), внутри них тоже откроются разные типологии (двоичные, троичные, четверичные и более развернутые, квантированные и непрерывно-спектральные). Можно все разнообразие привести к одному ключевому приему (только четверичные типологии) и проанализировать связанность разных уровней. Обнаружится, что пиквики, допустим, флегматичны, душевны, интровертны, — именно такие *сгустки связанных свойств* отражает мировое искусство в конкретных и запоминающихся характерных героях. Это — важное прикладное направление учения о человеке, высвечивающее самость, единичность (без учета включения его в социальные группы и общество).

Достижение характерности и открытия в пространстве пересекающихся личных типологий приводило в истории искусства как к удачам, так и к штампам: от Шерлока Холмса, с его джентельменским набором черт и атрибутов, тянется нить ко всем прочим подражаниям, типа вполне конкурентоспособного Мэгре, с его трубкой, или теледетективам, типа Коломбо с его дурацким плащом в любую жару, дешевой сигарой и древним автомобилем.

Но *эволюция характерности* имеет и свое логическое завершение в истории: герой настолько отрывается от общества, что начинает ощущать свою потерянность, неприкаянность, а то и ужас, — таковы герои Кафки, Сартра, Камю и прочих экзистенциалистов. Затерянность человека в гигантском мире-

мегаполисе едва ли не основная тема популярной литературы XX века. Разрушение личности или открытие личности — это еще вопрос, и вопрос непростой. Пока ведь нет ничего третьего: есть либо жертвенный социальный герой — винтик общества (продукт полной кооперированности), либо одинокий бунтующий человек Камю и потерянный человек Кафки (продукт всеобщей конкуренции).

Приведем все сказанное к закону. Чтобы понять его удивительную простоту, представим его сначала графически:

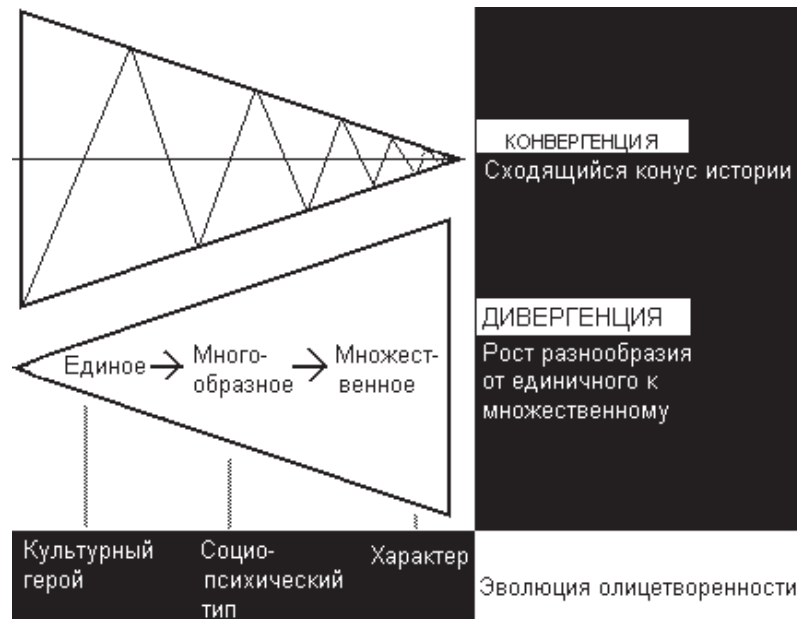


Рис. 99. Герои и олицетворенность.

Рост сложности человеческого планетарного сообщества, исторически выражающийся в увеличении его фактической величины и плотности общественного устройства, в усилении его связанности, интегрированности и росте скорости главных процессов в нем, сопровождается также ростом дифференцированности — предельного разнообразия людей, где самооценку приобретает отдельный человек.

Этот закон мы неоднократно анализировали в других ракурсах: как всеобщий закон связанности количества и качества, дифференциации и интеграции, дивергенции и конвергенции.

Каждую из трех представленных выше возможностей можно наблюдать в его самостоятельной эволюции, т.е. исторически. Возьмем для примера такие проявления, как мифопоэтичность и волшебная сказка, и рассмотрим их применительно к ментальным формациям.

9.2. Формационная эволюция культурного героя

Формационный менталитет содержит некое устойчивое ядро. Его можно охарактеризовать с только что обозначенных позиций.

Культурная героизация определяет собой **мифологическое** повествование. Это — общий признак Древнего мира и античности. Первобытный миф — это миф с участием Зверя, античный миф — преимущественно человекоподобный.

В средневековье культурный герой воплощается в монотеологическое, например христианское **библейское** повествование.

В Новом времени культурный герой имеет все признаки героя **эпического**, и этот эпос из устного фольклора постепенно переходит в письменную литературу.

В XX веке идеальность культурного героя получает парадоксальные признаки: это — культурный-акультурный герой, деперсонифицированная персона, проявляющаяся в искусстве технически развитого капиталистического мира. Параллельно с ним возникает “идейный” социальный герой тоталитаризма — нацизма и сталинизма и, в общем-то, идентичные по функции герои спроектированных мифов типа “американской мечты”.

Это — самое основное, что касается формационного менталитета и его олицетворенных черт. Но всякую формацию мы можем представить во внутреннем и циклическом разнообразии, например как трехфазовый цикл. Принцип здесь тот же, и иерархия, от общества к личности, та же, но можно применить другие, уточняющие, признаки:

Общество	Миф	демиургический канон
Социальная группа	Эпос	эпическое повествование, история страны или народа
Личность	Личная история	персональная история, автобиография

Возьмем для примера самостоятельную **эволюцию эпического**. Мы обнаружим в больших, почти формационных, циклах (Древний Мир, Средневековье, Новое время) такие разновидности эпизации: **мифо-эпическое** (героический эпос), **монотео-эпическое** (рыцарский эпос, тамплиерство), **индивидуалистический эпос** — вся западная литература эпохи классического капитализма.

С учётом глобальной исторической специфики по отношению к любому ментальному циклу можно выстроить стройную **общеевропейскую классификацию**, объясняющую сходство и специфику основных этапов мифологического, теоэпического и индивидуалистического менталитета формаций.

1) Мифологический этап (Древний Мир и античность):

- первая фаза — мифо-мифологическая, демиургическая (мифология Древнего Египта и первых цивилизаций);
- вторая фаза — мифо-эпическая, менталитет Древней Греции и эллинизма;
- третья фаза — мифо-индивидуалистическая (Древний Рим).

2) Монотеистический этап (средневековье):

- тео-мифическая фаза, с демиургическими признаками (Веды, Библия, Коран);
- классическая эпическая фаза — все народные эпосы, рыцарский эпос средневековья;
- эпико-индивидуалистическая фаза — готический роман, волшебные сказки средневековья, плутовской роман средневековья.

3) Индивидуалистический этап (три фазы — три века):

- XVII век — построение демиургической мифологии индивидуализма — естествознания;
- XVIII век — век индивидуалистического эпоса Нового времени (переписывание истории);
- XIX век — век волшебной сказки и персоны.

4) XX век продемонстрировал на начальном этапе приступ ремифологизации по отношению к старой культуре и множество новых сконструированных идеологических мифов с разной степенью устойчивости.

Древний Мир и античность

1) Мифологизация в квадрате и даже в кубе

Как известно из истории архаических культур, первобытный человек не выделял себя из рода, а род — из природы. Первое разделение социума и природы вне его является глубинным содержанием собственно мифологического.

Возникают первородные мифы, где действуют немыслимые силы и борются нечеловеческие Боги. Они чрезмерны по масштабам, и только наш антропоморфизм заставляет примерять их к уровню человека. Это прежде всего Звери (иногда безликие и даже бесформенные), концентрирующие чудовищный страх общества, потом — титаны, гиганты. Первобытный человек всегда наделял одушевленностью важные для него природные явления, поэтому появились чудовища, духи леса, воды, перекочевавшие потом в волшебные сказки. Из этого ряда Змей Горыныч древнее старичка-лесовичка, и это знание, кстати, в сказке есть.

Поскольку человек воспринимал и мыслил природу в зооморфных, позже — антропоморфных, формах, то космос ему представлялся огромным зверем или великаном, человеческое общество также обобщалось до некой природной формы и спрессовывалось в сознании до организма. Отсюда и зодиакальный круг, и прочие положительные тотемические и анимические представления: то или иное племя вело свой отсчёт от первопредка, например от медведя.

Здесь таится корень происхождения мифологического героя, такой *герой замещает собой всё общество*. Мифологический герой, хоть и обладает именем, поведением, не является персоной в нашем понимании слова: он как бы предперсонален. Это трудно воспринимается людьми эпохи развитого индивидуализма. Древних мифологических богов они хотят видеть персонифицированными и старательно вгоняют миф в эту стилизацию.

Миф выполняет мировоззренческую функцию объяснения происхождения мира и делает это первоначально в форме демиургического повествования.

2) Хронологический анализ мифологического менталитета

Выделим теперь все самые существенные характеристики, присущие мифу и героям мифа.

Мифологический герой заменяет собой род и действует в масштабе космоса.

Таков нормальный масштаб мифологического менталитета: **пространство** мифа предельно большое, т.е. космос (греч. “порядок”)*.

Мифологическое **время** можно охарактеризовать как время до творения, “до начала времён” или почти вечность.

Мифологический герой — демиург, он олицетворяет собой организующую силу космоса. Ранние мифы — это мифы о демиургах, которые сотворили этот космос.

Миф посвящен *творению порядка в противовес хаосу*, потому он и демиургический. Социум в этом иносказании выступает как сила, удерживающая порядок, а враждебная ему среда — как хаос. Демиург, организатор порядка, впоследствии олицетворяется культурным героем, а Хаос и разрушитель порядка — антигероем, злыми силами.

У демиургов, или культурных героев, как правило, существует брат-близнец (трикстер — это плут с чертами шута, выступающий как иная ипостась того же героя). Его отличительной чертой является индивидуализм. Так образуется известная древнейшая дополнительность, архетип близнецов: культурный герой, выражающий собой род, и антигерой-индивидуалист, хитрец и плут, который потом воплотится в античных баснях и сказках о животных позднего средневековья (например, стилизация Гёте “Рейнеке-лис”) и в жанре плутовского повествования. Сочетание культурного героя и его антипода нередко трактуется как единство и дуализм мира (Дао Де Дзин).

В этом чудовищном хронотопическом масштабе герой должен обладать соответствующей чудовищной энергетикой, и все мифологические герои являются носителями предельно большой энергетики. Если, например, в более поздних былинах герой обладает колоссальной силой, двигает горы, то герой-демиург — ещё сильнее: он создает эти миры с горами, он обладает силой, которая творит миры. Повторим, что функция демиургического мифа для менталитета мировоззренческая: показать, как был сотворён наш мир. В менталитете, в отличие от науки, нет вопроса об истинности. Миф объясняет, миф повествует, и никто не задает вопроса об истинности или ложности — он лишен смысла.

Как любил говорить один философ, не создашь мифа, не будешь иметь истории. Вполне осознанно он запустил миф о самом себе — и отделаться от него очень нелегко: знаю что миф, а ведь верю. История также во многом мифологична, но это — другое: перед историей должен стоять демиургический миф. И в этом смысле у греков было все нормально: Геродот и Фукидид писали историю людей, которая уже покоилась на прочном мифологическом фундаменте. Сталин сначала запустил мифологию в доказательство божественного происхождения своего ордена меченосцев — ВКП(б), по всем канонам мифологии и божественной истории, и только потом принялся за создание единственно верной псевдомарксистской мировой и отечественной истории. Мифологическая машина Гитлера основывалась на том, на чем она только и могла основаться в Европе: на эзотеризме и индивидуалистической философии. Нашим нынешним вождям уже позарез нужна своя мифология, чтобы переписать историю, да срок пока коротковат. Впрочем, если мы почитаем современные учебники истории Украины,

то обнаружим все должное из мифа — Адам и Ева были украинцами, а Ноев ковчег пристал к Карпатам, он и сейчас там еще лежит.

В аспекте “содержание — форма” миф есть “содержание” в чистом виде, поэтому мифы содержат набор наиболее существенных архетипов менталитета. В некоторых случаях это вообще набор архетипов, связанных стандартным повествованием. И, как бы ни были разнообразны культуры человечества, нет ничего более инвариантного и однородного, чем демиургический миф.

Итак, демиургический миф есть проявление первого, мифологического, этапа мифологического формационного менталитета. Демиурги мифа изготавливают, лепят, строят космос.

Демиургический миф отрабатывается на Звере и постепенно переносится на человека. Змей из наших сказок не просто большой — он Горыныч, т.е. либо велик, как горы (максимальный природный масштаб), либо живет в горах. С ним же имели дело и китайцы (Дракон как зодиакальное качество), и средневековые рыцари (сражение с драконом, с чудищем немислимимым, звероподобным и громадным, — обязательный атрибут их эпоса, как и наших былин). Если мы вспомним множество богов Древнего Египта (и всех параллельных ему во времени первых цивилизаций), то заметим общее в них: боги имеют звериные головы и человеческие тела — так произошла первая адаптация развитой типологии мира Зверя к миру человеческому.

3) Мифологическая эпизация

Космос осваивается и превращается в ойкумену — обитаемый космос, мир. Эпос Гомера — архаика прекрасного со всеми признаками **мифологической эпизации**: здесь и люди дотягиваются до божественного, и Боги снисходят до людей.

Мифы демиургические, выполняющие функцию каркаса менталитета, в этом моменте истории становятся всё более трудными для восприятия, особенно по мере роста некоторой индивидуализации. Для древних греков классического периода демиургические мифы мало понятны, хотя в общей структуре мифологии они остаются как некое устойчивое воспоминание о тёмном доисторическом прошлом (например, миф о Хроносе, или о Сатурне, пожирающем детей). Их заменил героический эпос Гомера, который изучался в школах.

Переходной стадии *от мифа к эпосу* является **героический миф**. В нём герой персонифицирует собой не весь космос, а данный социум, но остаётся всё еще абстрактно-всеобщим. Например, греческий герой Прометей, который принёс людям знания, огонь, — это типичный культурный герой. Его брат, Эпиметей, принял ящик Пандоры — он антигерой, или трикстер.

Мифо-эпос есть переходное состояние, в котором герой имеет признаки не всемогущего демиурга (с элементами нечеловеческими, звериными), а вполне антропоморфного героя (типа Геракла). Такие демиурги-герои образуют основу индийской мифологии, где есть свой сонм богов в их сложной дуальной иерархии (иерархия женских богов, иерархия мужских богов). В “Махабхарате” так же,

как и в “Илиаде” и в “Одиссее”, действуют старые демиургические боги, исторические и мифологические герои и простые люди. Это — три мира с тремя разными масштабами (боги — герои — люди), и между ними возможны переходы и даже перемещения. Боги могут изгнать кого-то своего из круга богов в более низкие миры (изгнание с Олимпа), а мифологический герой, к примеру Геракл, за подвиги может быть приобщён к миру богов, ему даруют бессмертие. Персонаж героического мифа кроме исключительных силовых и волевых качеств наделён так же гиперэротическими свойствами (один из подвигов Геракла — подвиг с девственницами).

Кстати, эту трёхъярусную конструкцию миров и принцип перехода в некоторой мере использовал М. Булгаков в “Мастере и Маргарите”, в героическом интеллигентском мифоэпосе XX века. Здесь есть все: демиургические боги далекого прошлого, герои идеи, подвиг любви и даже дарованное в конце бессмертие с любящей женой в *доме* с венецианскими окнами, куда будут приходить изысканные званые гости (не Свет, но Покой).

В отличие от демиургов, которые космос изготавливают, наподобие ремесленников, культурные герои вторичны (поскольку они человекоподобны). Они не могут изготовить космос, поэтому вынуждены *добывать* нечто, сотворённое неповоротливыми и громадными демиургами, *похищать* эту ценность у природных хранителей. Таков, например, миф о Ясоне и золотом руно. Золотое руно или нечто подобное в данном случае выполняет роль *универсальной ценности для данного социума*, ведь люди-герои создать его не могут (у них — иной масштаб, иная сила). Та же коллизия сохраняется и в Библии (Ветхий Завет), и в волшебной сказке. Но в сказке воспоминания о первых демиургических мифах имеют уже совсем другое облачение — это скорее смутный отзвук, например герой должен сражаться со Змеем-Горынычем. Страшные звероподобные чудовища, охраняющие “золотое руно”, как и Змей-Горыныч, исполняют ту же роль во всех сказках мира (“Синдбад-мореход” и сказки “Тысячи и одной ночи”). Все древние эпосы (миф о Гильгамеше) обязательно содержат двухслойность и переключку демиургических и героических мифов.

Мифо-героизация. В Риме она приобретает черты самогероизации, потому что тут герой должен “делать самого себя”. В литературе Цезарь запомнился своими “Записками о Галльской войне”, а в историю вошел как первый император, соединивший личное с силой социума.

В качестве антитезы социально-индивидуальной героизации расцветает плутовской жанр, который известен в истории литературы со времён Древнего Египта и басен Эзопа. Он расцветает в произведениях древнеримских поэтов (например, “Золотой осёл” Апулея).

4) Ранние формы олицетворенности

Первобытность, с ее “свободой для никого”, олицетворена внешними силами природы; отсюда — тотемизм, внечеловеческий Бог-Зверь, бывший еще в искусстве группы ранних цивилизаций. Здесь обнаруживаются: *всеобщие символы* — на первом этапе, *типовые сцены и зачатки композиции* — на втором, *отдельные*

люди и прочие объекты (характерность) — на последнем. Это и есть предел, который только и мог быть достигнут в искусстве в рамках первобытного менталитета — эпохи Зверя.

Античность — олицетворенный космос, наполненный мифологическим олицетворением всех сил природы и социума, частично приобретающих не только зверочеловеческий, но и чисто человеческий облик. Это априори политеистический космос, отображающий такую же по устройству земную иерархичность.

История от Египта до Рима окрашена символическим “идеальным” колоритом, распределенным в ментальном цикле: идеальный тип — в Египте, типичные состояния и аффекты — в Греции, интерес к характерности — в Риме. Но везде в античном мире сохраняется ментальный миф.

Египетская группа цивилизаций демонстрирует общественную целостность, где подчиненность обществу абсолютна (даже у фараона и его окружения): отсюда — столь поражающая нас сегодня *деиндивидуализация, идеальные типы — вместо портретов фараонов*. Но и греки лишь слегка отошли от исходной египетской идеальности, даже в своих портретах великих (например, портрет Перикла). Римский натурализм, при большей индивидуализации, все равно лишен *характера как ценности*; лишь постфактум, с эстетических позиций капитализма, обнаруживается *задумчивость* сириянки или *горечь* Сенеки. Это — *настроения*, окрашивающие характер, но еще не сами характеры. Римская “характерность” все равно имеет в основании некоторые свойства отмеченного всеобщего “идеального типа” античности.

Средневековье

Монотеологическая картина мира впервые заменяет в менталитете миф и становится основанием средневековой ментальной формации.

Если мы обратимся к ее первому этапу, то обнаружим, что мифологическое начало так же присуще категории трагического, как свет — Солнцу. Архаика трагического в средневековье с неизбежностью порождает *монотео-мифологизацию*. Этот этап наступает у разных культур в разное время: буддизм возник в Индии раньше, христианство в Европе — позже, и наиболее молодая религия Ближнего и Среднего Востока — ислам.

Здесь мы встретим все те же *хронотопические атрибуты*. Это — вечность, но уже обозримая и сверхмасштаб, но уже соизмеримый с человеком, это и наделение главных действующих лиц в человеческом облике демиургической сверхсилой (на этот раз — от Бога): они способны творить чудеса, чем и доказывают свое божественное происхождение.

Библизации. Евангельская история содержит основные черты демиургического мифа, но они выражены через менталитет раннесредневекового корпоративно-рыцарского героя. Соединение Бога и человека (необходимость наделения пророка сверхсилой и сверхспособностями) в этой истории точно соответствует сути средневекового менталитета. Ветхий завет заменял для евреев древнейшие демиургические мифы, из которых известно о существовании как Единого Демиурга (Креатора), так и трикстера — падшего ангела.

Героями Библии являются проявления Божественного — это не люди, не пророки и даже не сам Иисус как человек, только — как Бог. И все же Евангелие интересует людей как история Христа, история прежде всего его чудес и проповеди его учения. Он — реальное историческое лицо, и это очень важно для понимания средневековой ментальности: допускается возможность приобретения человеком божественной силы (путь апостолов, святых и мучеников). Но то же самое происходит и в истории с Буддой, и с Кораном, и его создателем Мухамедом. В качестве пророков они обожествляются, хотя известно, что они были историческими лицами.

Человека с чертами демиурга миф не допускал, в мифе демиурги и люди существуют отдельно — в монотеизме они впервые синтезируются, что и порождает новое качество. Вообще стоит заметить, что этот принцип — синтез в новом менталитете ранее противопоставленного — повторится. В Новом времени уже обыкновенный человек осознает креативную силу своего Разума и потому не нуждается больше в Боге, поскольку уже обладает им с рождения.

Библия, Коран, Веды — демиургически-мифологический ментальный каркас средневековья. Поэтому первым главным действующим лицом здесь является монах, олицетворяющий священную власть, сохраняющую Священную историю и учение. Такой же была ситуация и в Древнем Египте. Фараон появляется вторым.

Эпизация — это наступившая после приживления в менталитете нового демиургического мифа рыцарская культура. Устойчивая священная власть дополняется властью светской.

Наступает второй этап, где пространство сужается до масштаба народа и его истории: это — этап появления **героя-рыцаря**. Кто-то удачно назвал культуру ранней Эллады рыцарской: здесь герой-Одиссей заменяет собой греческий народ, а не всё человечество. Соответственно, его энергетика не чрезмерна, хоть и велика, ему же помогают его боги. Он не так могуч, как Геракл, но велик духом, ловок, хитер и тверд в своем стремлении — чем не достойный пример царя!? Его энергия неиссякаема и преодолевает сказочные трудности.

Но таковы же и рыцари вообще, прежде всего средневековые. Один из признаков характера героя-рыцаря в искусстве — неистовость (проявление пассионарности, избыточности его энергетики). Такой герой может обладать признаками конкретного народного характера.

Рыцарский эпос — каркас средневековой истории. Эпос содержит в снятом виде миф, и нередко внутри эпоса находятся весьма невнятно выраженные элементы его прообраза-мифа (рудименты мифа — битва с драконом). Различие между мифом и эпосом — в масштабности: миф имеет масштаб космоса и задает контекст, а эпос происходит в пределах истории и в пространстве ойкумены. Практически все эпосы переводят героя в состояние максимально возможного социального статуса: герой обязательно становится царём, хотя начать может с обыкновенного пастуха (история Давида в Библии). Отличительной чертой эпоса является выражение истории характерных черт данного народа: таков норвежский эпос и таков же русский эпос — былина. Уже не миф — еще не история.

Героизация, если говорить о средневековье, — это люди и персонажи Возрождения, известные нам по Данте, Шекспиру и Сервантесу.

В конце средневековья индивидуальный плутовской стиль персонифицируется не только в людях, но и в зверях — аналогично античным басням и плутовским произведениям Древнего мира. Повторился он в Новом времени на границе XVII–XVIII веков.

Олицетворенность в средневековье до барокко

Европейское средневековье, с его групповым, “корпоративным”, способом устройства социума, впервые выдвигает в центр Богочеловека. Но это — один из возможных вариантов священной истории: в исламе, например, единый Бог и человек не были воссоединены.

Европейское средневековье напрочь лишено интереса к личному как отдельному: искусство интересуется сначала всеобщность духовного, потом — духовное плюс страсти и как максимум — аффекты, всегда связанные с тем же, духовным, началом. Постфактум мы видим в статуях немецкой готики некие порывы, некую личную окрашенность: художники средневековья данного периода, действительно, ставили себе целью дополнить символическую духовность чувственностью. Это есть и в готике, и в раннем Возрождении. Но чувственность эта не индивидуалистична — она такова, как у всех.

Теологический символизм средневекового искусства окрашивает собой весь цикл средневековья, в том числе и этап, завершающийся индивидуалистической революцией Возрождения. Рассматривая этот индивидуализм вблизи, мы обнаруживаем, что он вовсе не отрывается от общей ментальной тенденции средневековья, а применяемые здесь приемы почти так же абстрактно-символичны. В искусстве Возрождения (а это — упадок средневековья) шли поиски взаимосвязи **аффективных состояний** и способов их выражения. Искусствоведение капитализма (индивидуализма) приписывает таким портретам, как “Ипполито Римиальди” или “Папа с племянниками”, целую историю характера. Но для потребителя искусства и художника Возрождения это отнюдь не являлось единственной ценностью. Нелепо приписывать людям Возрождения идеалы капитализма: совпадение лишь в том, что в Возрождении мы имеем средневековый по идеологии и аристократический по происхождению *индивидуализм*, он насквозь чувственный и гедонистический, но все еще духовный, божественный. Он станет другим, как только место Бога в сознании человека займет Природа (Натура).

Возрожденческий “пакет слайдов”. Горе, страх, радость и печаль — это определенные **психологические состояния**. Их модусов достаточно много. “Состояние” есть промежуточный способ организации композиции, отображающий типовое психологическое для группы. Если рассматривать его во времени, то можно заключить: к определенному “состоянию” приводят внешние обстоятельства (рок). Рассмотрим чуть поближе, как это понимали сами художники, к тому же в Возрождении они писали пером ничуть не хуже, чем кистью.

Соответствие *движения тела движению души*, по Леонардо, есть лишь предпосылка для создания выразительного произведения. У художников Возрождения, например у Леонардо, нет характеров, а есть именно *состояния* (*грусти, печали, радости, материнства, отчаяния и т.д.*). Когда Леонардо наложил друг на друга прозрачными лессировками все известные ему состояния души, у него получилась Мона Лиза Джоконда. По приему это — “пакет слайдов”,

разновидность сложной стереокартинки из разных психических состояний. В “Сикстинской мадонне” Рафаэля тоже есть *яркое переживание* — и только, но нет личностного характера в нашем нынешнем понимании. Что интересно, и эта загадочная картина также содержит стереоэффект множества психических состояний, и все крупные художники последующих веков, которые пытались ее копировать, приходили в отчаяние от невозможности это сделать. В “Бруте” Микеланджело та же *стереоскопичность психических состояний* дана в трехмерной скульптуре. Она обнаруживает себя при обходе скульптуры в ракурсах. Постепенное *перетекание массы состояний* дает жизнь этому странному образу *во времени просмотра*. Потом это “разучились делать” (у нас немного умела Голубкина, но — иначе). Предел в искусстве Возрождения был достигнут именно в **композиции состояний**.

Данный принцип пакета слайдов создает **статическую динамику**. Изображение как бы колыхается и живет, но только сейчас, перед вами. Может быть, и характерное “сфумато” у Леонардо вторично: оно лишь дополняет основной прием пакета слайдов (размытость, погруженность в легкую дымку, в воздух). Но мы-то, современные, имеем дело не с подлинниками, а с плоскими и искаженными репродукциями, где никакого *стереопакета* не видно, да и не может быть видно, зато прием “сфумато” и в этом виде остается.

Возрожденческая “композиция состояний” и впрямь похожа на греческую *статичность характера*. Через идеальную оболочку прорываются страсти, но здесь именно они становятся главными. Замечание Микеланджело по поводу сходства его статуи с реальным Медичи: “А кто это заметит через сто лет?” — демонстрирует временной масштаб, т.е. причину нарочитой идеальности. “Здесь и сейчас” — такой принцип не доминирует в менталитете Возрождения, под влиянием которого творят не только для себя, но и для потомков.

Бароккальный “пакет состояний”. Дальше, в барокко, мы увидим эллинистическое множество страстей, только наложенных таким же, возрожденческим, пакетом. Он иной, этот пакет, — немного более пространственный и уже куда более формальный. Этот *переход* от Возрождения к барокко подробно анализирует Г. Вёльфлин, ведь именно он, действительно, является ключевым для понимания западного искусства Нового времени.

Динамичное движение, избыточно динамичное движение, наложено здесь не на *классически нейтральный* образ (как в “Лаокооне”), а на маски (“Экстаз святой Терезы”), лицо, руки и т.д. Все эти пышные “экстазы” и “камень, превращенный в облака”, дают перенос, но не отождествление, у этого спектакля нет и не может быть продолжения в самой жизни. Динамика бурного движения, якобы адекватная страстям по силе, немного работает и на нас, но мы уже “испорчены”: мы требуем характера, это пышное искусство восхищает, но не трогает, оно *формально для нас*.

Наш телевизионный век перенасыщен такими средствами, как ракурс и движение. Поэтому извивающийся Лаокоон и бароккальные страсти для нас пусты и *статичны* по выразительности. Утерян ментальный ключ того восприятия, которое было у людей эпохи барокко. Такова участь всего формального: побыв один раз *актуальным* в массовом сознании, оно им уже не будет никогда (именно в той

форме, в которой было: Г. Вёльфлин резонно пишет, что Возрождение видит в античных образцах совсем не то, что там было выражено греками).

Новое время

1) Мифологический этап

Европейское Новое время поставит в центр отдельного человека — и теперь ему приходится рассчитывать только на свои силы и Разум. Ввиду этого он быстро становится *Субъектом* и находит свою силу в научно-техническом прогрессе, после чего приступает к покорению *Объекта* — природы и прочих, менее развитых, социумов. Опора на Бога ему больше не нужна, ибо его мировоззрение является естественнонаучным. Таким образом, история вроде бы уже приобретает конечные очертания и искомое гегелевское качество “свободы для каждого”.

Демииургический миф для Нового времени пишут философы, а доказывают ученые-естественники, нередко это одни и те же люди (Ньютон). Это они придумали Природу, наделенную всеми чертами Демииурга-Креатора. Она сама себя изготавливает и выступает как сама себе причина. Она сама гарант своих законов. Кстати, этот естественный демииургический миф как-то до сих пор неясен, полон логических прорех и фактических непонятностей, но и в этом случае никому нет дела до его истинности — свою объяснительную функцию в ментальности он держит, и довольно. Произошла полная замена священной истории философией.

Разумеется, хронотопически этот космос все еще бесконечен, но он уже совсем другой по потенциям, чем средневековый. Его можно освоить Разумом и покорить техникой. Так начинается эпоха научно-технического могущества. Нужно было создать ее основания в демииургическом мифе, чтобы она столь успешно начала свою экспансию в светской ипостаси.

Миф о творении и устройстве космоса начали создавать англичане (Бекон), голландцы и французы (Декарт), а завершила его немецкая классическая философия в лице Канта и Гегеля (статика и динамика). Миф просуществовал три века, пока его прочный каркас не пошатнулся под ударами эйнштейновского релятивизма.

2) Эпический этап

Эпическими реализаторами нового священного учения, рыцарями цивилизации под знаменами естественного прогресса стали западноевропейские колониальные войска, идущие в новые “крестовые походы” за сырьем и рынками сбыта. Эпос Киплинга воспевал Великобританию, а фантастический технический эпос Жюль Верна — Францию и всю техноцивилизацию. Памятник адмиралу Нельсону не оставляет сомнений, кого действительно чтят англичане.

Впрочем, вся литература и все западноевропейское искусство XVIII века — это нескончаемый эпос скооперированного в капиталистическое сообщество индивидуализма*. Стоит почитать “Человеческую комедию” Оноре де Бальзака, чтобы это понять раз и навсегда. Золя, Гюго, Мопассан, Стендаль, и даже Гёте

— об этом, а мы ими так зачитывались в юности, что ментальная суть индивидуализма героев нас как раз менее всего занимала. Мы впитали этот сладкий яд, и он все еще действует.

Эпическая героизация должна была добраться до степени характерности в самой жизни. И супергерой не заставил себя ждать — явился Наполеон Бонапарт. Он таков для своего времени, своей Франции, он и “играет” такого же императора, как до него — Цезарь.

История Наполеона, культ великого человека, культ личности, ощутимо влияет на живых*. Вспомните у Пушкина в “Пиковой даме” увлечение Германна Наполеоном и даже сходство с ним. Впрочем, это снимается ироническим рядом: “Мы все глядим в Наполеоны...”. Наполеоном можно стать — это удел все-таки людской. Но героем более древнего рыцарского эпоса можно только родиться.

Наполеон — первая крупная суперзвезда в имиджевом плане. Этот человек сыграл нужную роль “самого себя сделавшего” эпического персонажа Нового времени “в нужное время и нужном месте” — и никто не усомнился, что завоеватель Европы и покоритель Египта наделен каким-то божественным везением и волей. Когда он умер, врачи обнаружили у него на теле множество травм и ранений, а при жизни этот человек считался счастливым, которого боялись пули и ядра. Эпический герой имеет атрибуты: и треуголка, и серым сюртук, и небольшой рост Наполеона, и характерный профиль маркируют его сразу и навсегда.

Как-то наш пародист Г. Хазанов собрал свои пародии в телепередачу “Чужие юбилеи”. Характерностью в нем обладали два исторических персонажа: Наполеон и Сталин. Сюда подошел бы еще и Гитлер, с его усиками, но персонаж больно несимпатичный — душегуб, и с юмором у него было туго — одна звериная серьезность. Он даже на трикстера не тянет.

3) Ценность характера в Новом времени

В капитализме тот же *индивидуализм* приходит в облачении рационализма: это — прагматический индивидуализм, с пуританством и суровой проповедью экономии, и вместе с тем с бандитскими методами эксплуатации и захвата. Но только в этом обществе, где “человек человеку волк”, в его поздней стадии отделенности всех от всех, “войны всех против всех”, и проявляется **ценность характера**.

Характер выступает как особый способ организованности художественного образа через личностное олицетворение. Характерность, характер становятся ценностью искусства в развитом индивидуализме капитализма, поскольку именно разобщенность, отделенность всех от всех, дала возможность *рассмотреть единицу как ценность*. Можно назвать данный феномен также личностным проявлением персонификации.

Плутовский стиль, который повторился в Новом времени на границе XVII-XVIII веков, как и в конце средневековья персонифицируется не только в людях, но и в зверях — аналогично античным басням и плутовским произведениям Древнего мира. Источником индивидуального плутовского стиля была сама жизнь.

Уже к концу XVII века великолепные авантюристы и авантюристки (причем и в России тоже) не только совершали свои деяния, но и оставляли после себя и о себе особого рода литературу, особого рода живопись и скульптуру. Просветителям было с чем бороться: их ходульные персонажи, обремененные рационалистической нравственной проповедью, должны были конкурировать с обаянием, блеском и живой, почти народной веселостью авантюристического характера всех этих казанов и помпадур. Недаром все поздние герои: Д'Артаньян, Анжелика, гардемарины, герои Пикуля и т.п. — родом как раз оттуда.

В Новом времени канонизируются три театральных жанра: трагедия, драма, комедия. В трагедии всегда ощущается присутствие мифа и герой страдает по *общественной* причине, в драме всегда есть налет эпического компонента и речь идет о сложных взаимоотношениях *социальной группы*, в комедии (некогда “низком жанре”) речь идет о *личных* дрязгах и недостатках. В Новом времени произошел их синтез: как писал Новалис, всякое произведение содержит единство и трагедии, и драмы, и комедии.

От этого же корня проистекает, например, новое соответствие по величине и емкости литературных форм. Но здесь закономерность немного иная. Начальные формы, в которых выражается демиургический миф, обычно имеют краткую форму: демиургический миф советского государства — именно “Краткий курс истории ВКП(б)”. Евангелие тоже невелико по объему. Появляется роман — предельно крупная форма, где есть возможность выражения множества линий, представления множества слоев, группировок и характеров. Наконец, расцветает лирическое — это снова область малых жанров, ориентированных на выражение исключительно личностного. Роман и лирика становятся основой для выражения индивидуалистической характерности.

Отнюдь не капитализм дал искусству характер — его дала сама ментальность Нового времени, протянувшегося до начала XX века. Феномен русской литературы девятнадцатого века явно имеет отношение к этому ментальному шагу вперед, ведь “развитие капитализма в России” XIX века и тогда было под вопросом, и до сих пор находится под таким же большим вопросом. Русское искусство имеет иную социально-экономическую основу, но воспринимает и развивает ту же ментальность.

Рембрандт, художник нового мира, описанный выше *принцип пакета слайдов* осознал и применил в своих портретах и картинах, но уже для другой цели — для раскрытия истории отдельного человека. И возникла неизвестная ранее антропоцентрическая и одновременно общественная панорамность Судьбы отдельного человека.

Характер есть такой особый способ организации художественного времени, который существует только здесь и сейчас. Но он подразумевает свое “вчера”, и мы способны продлить его для “завтра”. Подобная экстраполяция не должна представлять для психики человека больших затруднений: характер должен открывать такую возможность, и в этом состоит его новая особенность в искусстве.

Переход от *композиции экспрессивных состояний* (групповое проявление) к *характеру* (индивидуальное) есть кардинальная смена **типа видения**, если

говорить о пространственных искусствах. Основное свойство характера состоит в “снятии” — в характере фиксируется не сиюминутная статика (пусть даже в панораме его состояний), а вся его жизнь в прошлом, настоящем и будущем. Но характер не есть зафиксированная в статике биография (как пытаются, например, объяснить “Портрет старушки” Рембрандта из ГМИИ). Характер есть еще и возможность *предсказать его поведение* в социальном контексте, в предлагаемых обстоятельствах. Мы приучены литературой Нового времени анализировать *характер в разных обстоятельствах* и ценим это на уровне “литература как учебник жизни” или в модных терминах (психотренинг). Яркие характеры дают мощное психополе образа, в их заданности мы сами моделируем их действия за рамками произведения, т.е. в обстоятельствах знакомой нам жизни. Это — приобретение особого рода опыта, “искусство быть другим”, — так мы становимся наблюдательнее, коммуникабельнее, терпимее, потому что начинаем понимать внутреннюю логику, психический ключ других. Олицетворение выступает в характере в двух ипостасях: быть собой и быть другим.

Во всех случаях речь пока идет о **характере фиксированном**, неизменном и потому понятном: это — обязательный первый шаг в освоении логики характера. Когда образ Шерлока Холмса несколько отклонялся от его канонической статике, Конан Дойлу читатели высказывали свое неудовольствие, и он вынужден был со скрипом давать “задний ход”.

Итак, обобщим: ядро художественности произведения Нового времени — характер (индивидуализированность), действия которого можно прогнозировать в развитии в прошлое и в будущее. Максимальное удовольствие воспринимающий получает, когда он *предсказывает поведение* характерного героя в тех или иных обстоятельствах. Когда, по мнению зрителя, герой ведет себя нелогично, неадекватно, этот зритель “требуется вернуть билет”. На подобном конструкте (характер, обстоятельства, ясная логика характера) можно построить что угодно: *это — формальный психологический каркас*, не содержащий никакой морали. Лучшие детективы — детективы ярких характеров (Холмс, Пуаро, Мегрэ), которые легко вырождаются при тиражировании приема в “маски”.

Шекспир тоже дает набор типов с применением детективного жанра в своих трагедиях, и его герои неизменны, однако у него всегда властвует внешняя *роковая воля*, **логика группового действия**, доведенная до формулы. Это позволяет маркировать его героев как позднесредневековых — они не личности, а социальные роли с отпечатками характерных психических реакций. В сотый раз глядя на Отелло, невозможно оторваться от этого завораживающего рокового стечения обстоятельств жизни. Яркий характер *удерживает в статике время* (сюжет, сумму сюжетов).

Классическая русская литература впервые развернула *эволюцию социальнопсихического типа до состояния индивидуального характера*. Это — эволюция как внешняя (Л. Толстой), так и внутренняя (Ф. Достоевский), и если чем и различаются принципиально Толстой и Достоевский, то именно этим. У Толстого эволюция характера доводилась вплоть до перерождения в свою противоположность (“Воскресение”). “Война и мир” содержит целую иерархию героев (и даже “героя-массу”), но точка зрения на них — почти всегда извне,

она — экстравертная, невзирая на внутренние монологи. Его герои не социальные манекены, но все же они по большей части рабы обстоятельств и производное своих поступков — Россия, все еще вполне средневековая страна с общинным менталитетом. Их характеры точно схвачены, жизненно убедительны, но живут они *не изнутри*, а с точки зрения кого-то постороннего, в действии и в формирующих их обстоятельствах. У Достоевского *причиной характера* является жизнь духа, интро-. А для такого ракурса всякое внешнее действие скорее помеха, отсюда — его “юродивые”, в которых сконцентрирован весь смысл.

Повторим: у этих двух титанов поляризованы два *причинных взгляда* на человека и его характерность: снаружи и изнутри. *Взгляд снаружи* у Толстого заставляет даже внутренние монологи героев внешне мотивировать, их движущая сила, их *рок*, существует *снаружи*. У Достоевского рок — внутри героя: герой сам создает и сам попадает именно в те обстоятельства, которые обусловлены его *внутренним роком*.

Выделенный принцип (внешний и внутренний рок) координируется с делением на героев-экстравертов и героев-интровертов. Причем не только в литературе, но и в жизни. Реальный цикл в истории и его лидеры довольно точно совпадают с названной парой:

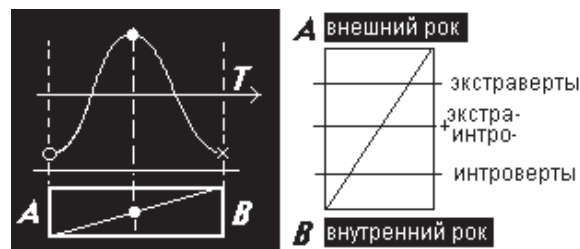


Рис. 100. Распределение по историческому циклу специфики “экстра-” и “интро-”, внешнего и внутреннего.

Сложность Толстого в том, что он дает *всю гамму героев*, нередко переключая восприятие от экстра- к интро-, задавая вектор “снаружи — вовнутрь” (и наоборот) при исследовании сущности героев.

Толстой — писатель переломного для России момента, когда копоративно-средневековая ментальность начинает вытесняться индивидуалистической, капитализируется. Кстати, Толстой не любил и не воспринимал Шекспира скорее всего потому, что сам был русским Шекспиром — по положению в ментальной истории. Как Шекспир есть некто, кто творил на переходе от средневекового менталитета к рациональной ментальности Нового времени, так и Толстой — в России. И герои у них обоих — страдающие социальные “маски”, закованные в доспехи своего социального положения, роли. Различие в том, что Толстой уже имеет перед собой опыт трех столетий развития индивидуализма на Западе и рефлексивно оценивает мир с этой высоты и этим аппаратом тонкого психологического различения. Разумеется, Шекспир и должен казаться ему деревянным и ходульным, схематическим и примитивно-архаическим.

4) Эволюция волшебной сказки

Расцвет литературной волшебной сказки в Новом времени приходится на грань XVIII-XIX веков. Он связан, что интересно, с двумя романтизмами — романтизмом низменного XVIII века и романтизмом трагического XIX века. А суть ее “волшебности” следует искать в менталитете Нового времени, иначе она не стала бы вдруг актуальной для Гёте, Гофмана, Пушкина, Андерсена и братьев Гримм. Это основание — волшебность, не связанная с божественным демиургическим мифом, но связанная с мифом естественным. Если угодно, волшебность в этих сказках принадлежит технике, но пока лишь в форме фантастики.

Волшебная сказка обладает рядом парадоксов, которые невозможно осмыслить вне генетического контекста ее происхождения. Например: очень часто герои волшебной сказки не просто *пассивны*, а как бы принципиально *абсолютно бездействуют*. На это обратил внимание М. Задорнов. Но он направил свою иронию против русского характера, якобы присущей ему лени (на западе король растит молодильные яблоки, у нас в сказках герой их ворует). Между тем он не прав. Самая классическая сказка Ш. Перро “Кот в сапогах” — это типичное проявление того самого характера, который известен нам как “Иванушка-дурачок” и имеет бездействующего героя. Дело в том, что волшебная сказка **в принципе построена на бездействии героя**, за которого (и это самое главное) действуют волшебные силы. Емеля сидит на печи, а щука из проруби устраивает его судьбу, делая его царём, обязательно женит на принцессе, но буквально то же самое делает и Кот в сапогах.

Мы наблюдаем в данном проявлении последнюю, **ироническую, стадию развития мифологического**, обладающую множеством вариантов.

Сказка интересует нас в данном случае потому, что содержит и вырожденный миф, и формальную былинность. Но самый отличительный признак волшебной сказки выдает ее инаковость — это **уменьшение масштаба до размеров семьи**. Если миф — это масштаб космоса, эпос — масштаб народа, то волшебная сказка — это масштаб семьи. Если мифический культурный герой — это почти природная сила, эпический герой — квинтэссенция народного характера, то сказочный герой персонифицирован. Соответственно уменьшаются масштабы присущей им силы и исходящей от них энергии.

Сверхизбыточность демиургов, могучая былинность эпических героев, немощность сказочных героев — три признака трех фаз, сменяющих друг друга в масштабах всей истории.

Отличительный признак героя волшебной сказки — его индивидуализация. Былинный эпический герой не может себе позволить обладать личностными свойствами, для отличения у него есть характерные атрибуты.

Герой волшебной сказки заимствует многие структурные элементы эпоса: по рождению он, как правило, принадлежит к социальным низам или обделён чем-то социально важным (младший сын из трёх, да и умом обделён — “третий вовсе был дурак”). Это вполне похоже на отзвук майората — такого устройства

общества, семьи, где все наследство отца передается только старшему брату. Из-за майората образовалось наемное рыцарство, юнкерство и японская культура самураев: младшие мужчины в семье уходили в близлежащие страны наемными воинами и так становились эпическими героями. Наполеон, кстати, тоже был для Франции и ее армии иностранным наемным воином, реализовавшим эпическую карьеру.

Подведем итог: герои волшебной сказки — обделённые, т.е. те, кто лишился наследства (социальная обделенность) или был слабосильным, больным, как Илья Муромец в молодости (физическая обделенность), или был лишён ума, как Иванушка-дурачок (психическая обделенность). В сказках XIX века два, а то и три этих признака нередко соединялись вместе (“Конёк-горбунок” Ершова, “Маленький Мук” Гауфа, сказки Андерсена и братьев Гримм).

Будучи наследницей демиургического мифа и героического эпоса, волшебная сказка, как правило, трёхслойна. И очень часто её не могут расшифровать именно потому, что не видят мифологически-демиургический слой, эпический слой и собственно волшебнo-сказочный. Прямо трактовать “образ лешего” как он есть — полная бессмыслица: леший есть в этом наборе скромный персонифицированный персонаж из демиургического прошлого, создатель и хранитель леса, его порядка; он участвует в сюжете с эпическим персонажем; как сказочный персонаж, он приобретает острохарактерные черты формального плана (одежда, внешность, повадки, голос, жесты, мимика). Но вместе с тем это — трехслойный архетип. Это хорошо понимал Гоголь, сочинявший не что иное, как новые волшебные сказки (“Вечера на хуторе близ Диканьки” и т.д.), в которых у него действуют и демиургические силы (Вий), и эпические рыцари — казаки, и реальные современные персонажи.

Сказочный герой очень часто наследует мифически-эпические черты своего происхождения (например, реприза “непорочного зачатия” — волшебное рождение: Дюймовочка, Снегурочка, Покати-горошек, Мальчик-с-пальчик, рождение от старых родителей). В детстве этот сказочный герой либо совершает невероятные подвиги, как Мальчик-с-пальчик, либо, наоборот, вообще немощен, недееспособен, как Илья Муромец, Емеля, Иванушка-дурачок. После **перелома, связанного с появлением волшебных сил**, этот герой **приобретает нечто** (предмет, или свойство, позволяющие ему взойти на вершину социальной лестницы). Начиная с этого момента он вовлекается в приключения и, что называется, крупные неприятности. Очень часто в волшебной сказке подвиги героя приписывает себе кто-то другой — его соперник и антипод, но в конце всё разъясняется и счастливо разрешается.

Мой любимый с детства “Понедельник начинается в субботу” братьев Стругацких* — волшебная сказка 60-х годов XX века. Как сказка, эта повесть начинается с момента, когда герой получает подряд набор всех классических волшебных предметов: он пускает в ход неразменный пятак, находит волшебную палочку — умклайдет, знакомится с говорящим зеркалом, книгой-перевертышем, говорящим котом, еmeliной щукой, шапкой-невидимкой. При этом он остается настоящим технарем, воспринимающим эти чудеса как анахронизмы, но свято

верит в чудеса науки и техники. И хотя его ЭВМ “Алдан” в триста раз слабее моего вчерашнего персонального компьютера, А.И. Привалов верит именно в него как в самое волшебное проявление человеческого разума. Как жаль, что техника так быстро перестает быть волшебной, а ведь я тоже помню свой восторг перед первым примитивным компьютером.

Волшебный герой, в отличие от эпического, не приобретает сверхсилы сам, но становится обладателем предметов, явлений, обладающих волшебными свойствами. Сказка про Фому, Сказка про Федота-стрельца (“то, чего не может быть,” — волшебная сила не персонифицирована, это — предельная аллегория и ирония автора по поводу самодурства в контексте сказки).

Повышение социального статуса, приобретенного в результате обладания волшебным атрибутом, выражается в обязательной женитьбе на принцессе и получении полцарства. перемещение происходит от предельного социального низа к предельному социальному верху, от обиженности (сиротство), гонимости, обделенности, низкого положения и социального унижения — через эпические испытания — к наивысшему социальному статусу.

Так вот, как это ни парадоксально, волшебный предмет или свойство — это человеческий Разум, воплощенный в технике. И сказка Нового времени есть не что иное, как ироническая рефлексия по поводу притязаний Разума лежать на печи и есть калачи, в то время как техника в образе какой-нибудь шуки пашет на него и делает ему современный джентельменский набор, заменяющий полцарства и принцессу.

Новейшее время

Мы вернулись к первоистокам на новом витке спирали — на витке обобщения и подведения итогов историческому развитию всему человечеству. Литература XX века обладает интересной особенностью, которая отчетливо проявилась в первой трети века: это — ремифологизация. Обратимся к примерам: Ж. Ануй — “Жаворонок”, Ж.-П.Сартр — “Мухи”, Л. Мештрхази — “Загадка Прометея”, Д. Апдайк — “Кентавр”, Д. Джойс — “Улисс”, Г. Маркес — “Сто лет одиночества”, М. А. Булгаков — “Мастер и Маргарита”. Обращение к мифу и древним сюжетам происходит здесь с оглядкой на современную рациональность. Это означает, что недавний устойчивый демиургический миф Нового времени если не разрушился, то дал трещину. Ищется новое... и, о ужас, оно не находится. Разве что в экзистенциализме, но и он скоро продемонстрирует тупиковость лозунга “жить, чтобы жить”.

Между тем миф явно не дает ученым покоя. Его изучают и философы, и историки, и этнографы, и культурологи, и психологи. К. Юнг выдвигает теорию коллективных архетипов, что является проявлением интереса к основам демиургического мифа. Может быть, впервые в истории миф пытаются разъять и понять рационально, изучить его состав и структуру, его диалектику и динамику. Для чего? Ответ возникает сам собой: чтобы сконструировать новый демиургический миф, но уже не стихийный, а искусственный.

Никогда в истории не предпринималось подобной попытки, во-первых, осмыслить мифологическое сознание и структуру мифа, во-вторых, примерить её к современности. Это доказывает, что XX век открывает абсолютно новую страницу в мировой истории, сравнимую по значимости с моментом формирования человечества.

Предшественником ремифологизации стал Ф Ницше, в особенности — А. Бергсон, а осознание мифа как самой важной символической формы человеческой деятельности произошло в Мальбургской школе Кассирера. В структурной антропологии Леви-Стросса мифология выступает как способ мышления, который можно назвать основой первобытной ментальности. В литературоведении этот поток мифологизации был осмыслен ритуальной мифологической школой (М. Бодкин и Н. Фрай). Они считали миф сущностью литературного произведения, хотя многие другие школы воспринимали его первоисточником.

К. Юнг и его школа, а также Леви-Брюль, Э. Дюркгейм и В.М. Бехтерев в теории коллективных представлений и архетипов акцентируют коллективно-бессознательное, которое противостоит индивидуально-сознательному. Если довести их рассуждения до логического предела, то можно заключить: миф есть выражение коллективного бессознательного. Придавая этому психологическую окраску, можно определить мифологического героя как выражение души народа, создавшего данный миф.

* * *

Мне подумалось, что евроамериканская система кинозвезд XX века есть индивидуалистический аналог греческого Олимпа — сонма богов. При их небольшом количестве и необходимом разнообразии (здесь непременно есть своя полная морфология) они так же недоступны и так же участвуют в делах людей (для этого существует их имидж в масс-медиа). Но живут они не на грешной земле людской, а во второй, иллюзорной, реальности — в кино. Сегодня и это явление выродилось: олимпийские места кинозвезд одно время занимали поп-звезды, а сегодня супермодели — ничего более формального и пустого и придумать нельзя.

А что хронотоп? В древнейшем мифе мы имеем дело с масштабом космоса — такова норма для мифологического менталитета. Стоит задуматься, почему на границе XX века философы, особенно русские, обратились к космизму. А в середине века человек полетел в космос...

1) Трансформация "идеального типа" в искусстве XX века

Резкий переход от гиперразвитого и утонченного индивидуализма к новому обобщению до символа происходит в 1920 году. Возникают модернизм и особая "эстетика социализма". Единственная точная ассоциация с этим искусством — все тот же Египет, хотя многое в нем было взято и из раннего средневековья, и из раннего Просвещения.

В искусстве социализма характер вдруг перестает быть ценностью. Особенно на этапах архаики и классики нет и намека на ценность личности вне общего, общественного, государственного. После конструктивизма, который “сильно заскочил в будущее”, произошел откат к привычным античным и ренессансным формам. Нечто похожее на Грецию создала В. Мухина (“Рабочий и колхозница”), нечто похожее на ренессанс — архитектор И. Жолтовский, с его “неоклассицизмом”.

Кастрация искусства сталинизмом произошла путем метафизической трактовки тезиса Энгельса “о типических характерах в типических обстоятельствах”. Мы получили типические произведения Н. Томского (рабочий), напрочь лишенные личного, то есть психологически активного начала. В лучших произведениях можно найти разве что чувство собственного достоинства. Бесхарактерные, деиндивидуализированные советские “герои” привели в апогее к “Девушке с веслом” и потоку халтуры 50-х годов. Из резервов хрущевской оттепели оставалась хитрость аллюзий “авторской позиции”: скрытый характер, переданный *через отношение* к изображаемому.

Литература “в стол” писалась все больше представителями старой интеллигенции. И написанное ими точно соответствовало менталитету, но отнюдь не советскому. Так, например, у М. Булгакова в “Мастере и Маргарите” проведена классическая ремифологизация. В романе изображены три мира, один из которых — эпически-библейский, пугающе соприкоснувшийся с обыденной реальностью. Вычленение важности, **особой тайной значимости** событий, связанных с этим миром, подчеркивается рядом характерных приемов: “потом говорили, что...”, “как потом оказалось”, “как установило следствие”, “видели, как они..” и т.д. *Неважные* события так тщательно не изучаются. Значит, это не просто важные, а настолько важные события, что повлияли или могли повлиять на ход истории данного социума. И тогда появление наряду с этим фоном библейско-евангельской истории обретает художественную логику. Кстати, эта история тоже подана писателем весьма своеобразно — в ней Евангелие еще не написано, и его только еще напишет один из героев этого повествования, а мы видим как бы абсолютную неискаженную правду — “как было на самом деле”. Это еще на порядок увеличивает значимость текста, который мы читаем, не задумываясь, от чьего имени это все вещается. Такое всеведение есть только у Бога, поскольку Булгаков убрал даже евангелиста-посредника, чтобы достичь почти документальной гиперобъектности, свойственной архаике трагического.

Разумеется, такой роман никак не мог устроить Сталина, но пролежал он в столе недолго, моментально превратившись после скромной публикации в подпольный советский бестселлер № 1.

Даже в брежневские времена, где, казалось бы, завуалировано расцветал индивидуализм верхов, официальное искусство ни на йоту не отступило от принятого корпоративного мышления: стандартные плакаты изображали все тех же, бесполох, “средних людей”. Маразматическое трупное искусство Нанбалдына довело официозную линию до художественного предела. Но контркультура бардов и Высоцкого (советский “городской фольклор”) уже демонстрировала массовое возрождение характера. Настоящий расцвет *характера без действия*, особого

типа психологизма, произошел в нашем искусстве после 1970-го, и наблюдать этот феномен можно было до 1986 года. Не находя себе места в застойной реальности, характер переместился в прошлое (“Жестокий романс”, “Тиль”, “Юнона и Авось”) или, что то же самое, в сказку (рождественские киносказки Э.А. Рязанова, серия киносказок М.А. Захарова) и т.д.

Если пройти по вековому циклу нашего времени, то развертка будет такой:

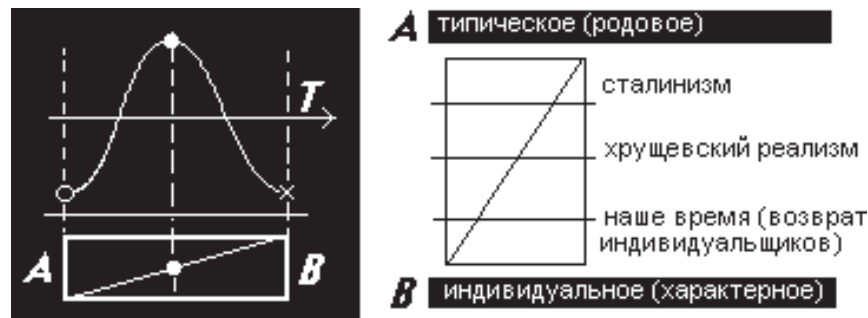


Рис. 101. Вековой цикл современности и три характерных периода (пара “типическое – индивидуальное”).

Тем не менее в нашем искусстве есть и такие результаты, которые стоит анализировать как общечеловеческие. В раннем советском искусстве 20-х годов можно обнаружить явный интеграционный шаг вперед. У Эйзенштейна в “Броненосце Потемкине” *масса выступает как герой*. Сила этого шедевра в том, что новый “герой” обладает колоритным характером, помещенным в обостренные трагические обстоятельства. Речь идет о фильме как о примере тенденции, то же самое найдем и в литературе (“Железный поток” Серафимовича и т.п.), и в поэзии Маяковского, и в театре Мейерхольда, и в изобразительном искусстве, и в искусстве “агитпропа”. Подобная “безгеройность” — это *снятие героя* в ином качестве: это — мощно прорывающееся в искусство психическое проявление “общества” и его групп. У С. Эйзенштейна впервые появляется *толпа как один человек*. При этом предсказуемая логика поведения героя-толпы в обстоятельствах сохраняется и составляет основное обаяние фильма (в “Октябре” у него подобного героя не было, потому что не было *четкой локализации, границы* — в пределах, скажем, того же броненосца).

Когда *масса воплощается в одном человеке*, возникает новый **эпос** — и возникает эпический герой. Такой герой не более чем ходячий символ: он начисто лишен *своего, особого*. Он не может эволюционировать, ибо обладает раз и навсегда зафиксированными качествами. С появлением эпоса обычно кончаются “смутные”, или “темные”, времена и начинается истинная история народа (скорее этноса, чем государства). Эпический русский Илья Муромец долго сидел на печи, пока не пришли и не позвали (“Не прозевайте Зова за похлебкой,” — предостерегал Н. Рерих). Тогда ему *свыше* (через калик переходных) была дана *сила*, то есть аллегорически говорится, что в данный этнос впрыснуто историческое “топливо”, этнос зарядился энергией биосферы. Таким образом, эпический герой есть символическая персонификация народа (этноса). Отсюда и обратное отождествление: элементы эпичности активно применялись в сталинской и

гитлеровской пропаганде, например в киносказках (фильм Г. Александрова “Цирк”), и в качестве символов в пышных массовых парадах (Зигфриды) или в скульптурах (“Рабочий и колхозница” и т.п.).

Герой-масса, эпический символ, — все это уже хорошо известные нам предельные **идеальные типы**, по-разному персонифицируемые. По логике *эволюции характеров* (ступени обобщения и роста их образной плотности) некоторые перечисленные черты повторятся на новом этапе обобщения, только ступень станет выше: герой “грядущего Эйзенштейна” уже не страна и тем более не этнос, а все человечество. И это — мыслимый предел темы воплощения человечески-всеобщего в индивидуальном, т.е. в характере. В XX веке говорить *от имени человечества*, сделать героем само человечество (в разных масштабах олицетворяя его) пробовали наши поэты 20-х (В. Маяковский, В. Хлебников и др.) и 60-х. Говорить сегодня от имени человечества никто не берется, ведь акцент к концу столетия уже обратный — либо личностный, либо трансцендентальный.

“Цирк” Г. Александрова — самое яркое воплощение ранней эстетики сталинизма. Декорация, блеск, мишура и направленность ее — даешь невероятное (будущее) здесь и сейчас. Абстрактный, рубленый, сказочно-былинный золото-волосый герой (почти что Зигфрид с голубыми глазами), такая же писаная (абстрактная) красавица всех новых киносказок с золотыми волосами и голубыми глазами и третий герой — сказочная техника. Вариация нового былинного героя, более рафинированного и чуть менее рослого, появятся в лирической комедии “Сердца четырех”.

Кстати, сказочность техники 30-х повсеместна (посмотрите на автомобили Гитлера и Сталина), и она держится до начала 60-х, когда розовые кадиллаки Пресли начинают надоедать. Потом архитектура и дизайн сделают самодовлеющей эстетику техницизма (хрустальные призмы для корпораций, нейтральность “Браун”). Сказочные автомобили 30-х и ощущение техники как чуда, как спектакля в американских авто 50-х, квадратные коробки и трапеции 60-х, линия Ниццоли и рубленые последующие формы жили недолго.

Абсолютно все фильмы Г. Александрова — новые советские сказки. Они переполнены оптимизмом и демонстрируют отсутствующую реальность, новые “потемкинские деревни”. Это идеологическая, предписанная, муляжная реальность. Она обнаружилась, когда для “Кубанских казаков” были сделаны муляжи еды, поскольку реальной в таких количествах не было. Сталин понимал, что важнее всего не он реальный, а его имидж. И в этой области он достиг многого — я хорошо помню это впечатление ужаса, возникающее у людей от одного его портрета (мы в детстве нашли на задворках старого сельсовета выцветший от времени портрет Сталина, и, когда вынесли его на свет, взрослые буквально тряслись от страха).

Две сверхдержавы предприняли эксперимент по замещению материальной реальности идеальной, идеологической, картинной. Но ее действие постепенно ослабевало, пока не началась обратная реакция — одни делали вид, что управляют, другие — что работают. Иллюзорная реальность в таком виде декоративной быть не может или сохраняется лишь в Корее, имеющей особые традиции.

Декорация индивидуальной идеологии — другая. Социализм ее не мог освоить, хотя стоило бы, и чехи делали шаг в этом направлении. Китайцы создали кентавра: две взаимоисключающие идеологические реальности у них сосуществуют, но при явном доминировании одной из них. А можно ли наоборот: синтезировать, как в 1968 году? Это — открытый вопрос для будущего.

* * *

В *искусстве модернизма* XX века характер перестает быть абсолютной ценностью. Модернизм — обратная крайность по отношению к “социалистическому реализму”, последовательно удушившему характер со стороны “типичного”.

Менталитет индивидуализма, отрываясь от влияния психики общественной и все более остро ощущая ее прессинг, уходит в глубину психики отдельного человека: Кафка, Пруст, Фолкнер, Камю — все почитают в качестве учителя Достоевского, но на самом деле идут дальше него — за предел человеческого одиночества. Модернизмом заданы иные “правила игры”, где нет более ни тематического, ни жанрового, ни сюжетного в общепринятом понимании. “*Жизнь изнутри*” построена по иным законам, чем “жизнь извне”. Равновесие утеряно — и при помощи внешней оболочки, в виде сюжетно-детективной занимательности, как у Достоевского, больше невозможно изображать жизнь изнутри.

Но рафинированная литература — для элиты. У нее — крайне ограниченный круг потребителей. Все остальное в мире капитала подчиняется законам индустриального общества: производство вещей и производство людей мало различаются с точки зрения бизнеса. Вчера эта тема была скорее академической, сегодня мы сами стали объектом немислимой по масштабам машины манипуляции массовым сознанием.

2) Олицетворение на конвейере

Выживание в нестабильных условиях, без опоры на закон и право вообще возможно единственным образом, по подобию звериной стаи. Герои-одиночки, если они появляются, должны превосходить стаю хитростью и силой. Парадоксальным образом американское кино, воспроизводящее современных гладиаторов с супероружием, попало в резонанс с нашим набором современных мифологических штампов: квинтэссенцией стадности становится именно одиночка. Через личность наше современное общество раскрывает себя как через символ. Что же это за новый герой?

Его характерной чертой является антиинтеллектуальность, ведь Бог этой личности — действие. Например, компьютерные игры: они либо военизированы, либо состязательны, но всегда это — действие в сложных условиях. Эдакая выжимка из вестерна. Или явно наблюдаемая у нас вспышка эротики: выпячивается животное начало человека, возможно, предельно животная его составляющая. Эротика без любви, эротика как игра ощущений без мыслей о партнере. Вспоминается эссе Мартина Идена “Бог и зверь”. Это — зверь в человеке. Но слишком явная звериность выбрасывает образ из культуры, поэтому киногерои причесаны романтикой худшего пошиба. Сентиментальность (от

“сентименто” — “чувство”) переходит в гедонизм. Сентиментальный мотив часто лежит в основе сюжетов видеофильмов. Сначала обижают близкого герою-зверю и беззащитного близкого существа (друга, подругу, дитяню, собачку), а дальше он начинает превращать в кровавое месиво всех, кто попадет под руку, среди них немало и совсем невинных. Обидели, как говорится, на свою голову. Этой изрубленной в капусту массой нехороших людей наполнены некрофильмы. Убийцы, вампиры, мертвецы и секс заполнили видеомир, прямо по вкусу Сальвадора Дали (“В этой жизни меня занимают две вещи — секс и смерть”).

Что стоит за героем нашего времени? Само устройство современного социума. Сознание современного человека заполнено до предела искусственно сконструированными мифами. Человек окружен ими со всех сторон, как в стереорамном кино. Если он попадает в это кино с момента рождения, ему никогда не выбраться из кинотеатра-социума. Большинство нормальных американцев вскормлены на этой каше не просто с детства, а с детства их бабушек. И им никогда не приходило в голову, что окружающие их мифы кем-то и зачем-то нарисованы. Более того, сами потребители мифов могут работать в сфере их изготовления, но ничего не знают о замысле того медиума, который их спроектировал. Есть рассказ, где герой на работе доводит до блеска рекламу зубной пасты, а, зайдя в магазин, сам же на нее и попадает в роли покупателя.

Как машины собираются из массы стандартных и унифицированных деталей, так и фильмы, рекламу, видеопродукцию и так далее собирают из отштампованных приемов и единиц. Работают гегмены — профессионалы, создающий эти самые киновидеоштампы. При хлынувшем на нас массовом потоке американской продукции выделить эти унифицированные штампы способен даже младенец. Поражает их ограниченность, но более всего поражает то, что люди все это смотрят как у них там, так и у нас тут. Штампы разработаны как вообще, так и по жанрам: штампы детектива, штампы мистики, штампы эротики или штампы светской жизни и т.д. и т.п. Выбор тут богатый, но выбора — никакого. Заботливо подано разнообразие этих импортных штампов: можно стать панком, качком, вегетарианцем, сахаджи-йогом, бизнесменом — штампы есть на все случаи жизни. И у каждого штампа-образца заботливо выстроена своя мифология.

Далее можно наблюдать обратное: люди начинают жить, думать и действовать в реальной жизни по этим навязанным штампам. По штампам люди начинают здороваться, пить, драться или совершать изнасилование. Полиция при подведении итогов преступлений все чаще обнаруживает, что множество убийств и ограблений совершено по штампам видеофильмов: воры и убийцы ленятся думать, ведь за них уже подумали видео- и кинопроизводители. Был и такой пародийный фильм, где мафиози нанимают сценариста для разработки операций по ограблению — и по поводу этой ситуации можно шутить.

От самого человека остается лишь физическое жующее тело, в котором вместо мыслей заложены программы поведения на все случаи жизни. Итак, идеальный результат свободного общества безмыслия достигнут: здесь не надо думать самому — это результат “человек-робот”. Все творчество Р. Шекли — как раз по этому поводу. У него есть рассказ, где человеку-роботу в программу

записывают любовь, а потом стирают ее. Вот ведь жуть: вроде бы оболочка человеческая, а нелюди. “Люди-нелюди”.

Когда по телевизору только начались все эти бесконечные диснеевские сериалы, после первой радости меня тут же смутил их антипсихологизм: ничего из происходящего в одной серии те же самые герои во второй уже никак не помнили. События не откладывались в их сознании и не влияли на их маски-характеры, раз и навсегда отштампованные. Поначалу весьма симпатичные, эти герои тут же становились чем-то чужеродным, “оттуда”. И я понял, что никогда диснеевскому конвейеру не поставить “Ежика в тумане” (зато недавно американцы скупили все наши советские мультики, продублировали их и пустили в прокат по миру со своим “лейблом”).

Та же закономерность и в их массовом кино: абсолютное равнодушие к происходившему только что, к родным, близким, к только что ими сотворенным горам трупов. Это — герои-роботы, которым на каждую серию заново записывают программу. Сегодня наученные школой Станиславского советские актеры начали разыгрывать плохие подобию дешевых боевиков и тупейших комедий. Это очень печально, когда компьютером заколачивают гвозди. Так что уже запущены конвейеры русского оболванивания и выколачивания остатков мысли. Очень скоро советские люди начали жить в новой мифической реальности и не заметили этого.

Россия теперь стала таким же рынком сбыта и объектом манипуляций, как и весь прочий “третий мир”. Но вряд ли она навсегда согласится на эту роль. Русские медленно запрягают, но быстро едут. И общее ироническое отношение, существующее сегодня в России по отношению к очередным прозападным реформам, ни для кого не секрет. Его можно не замечать, но нельзя не видеть.



Глава 10

ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Начнем с того, что проблема выражения, проблема границ выразительности, уже достаточно обозначилась в нашей работе. Выражение есть то среднее, что располагается между содержанием и формой в искусстве. Выражение, отличаемое от этих двух составляющих, обладает самостоятельной динамичностью — оно нередко рассматривается как динамическое ядро (аналогично деятельности). Если же принимается точка зрения, что доминирующим фактором является саморазвитие содержания, то выражение следует за ним, находится в корреляционных отношениях с содержанием, а форма в данном случае, соответственно, следует за выражением. Эту точку зрения мы обозначили ранее. Наконец, можно идти от саморазвития формы — после осмысления проблематики выразительности.

Таким образом, общая иерархическая конструкция позволяет устанавливать три типа доминант — всё это присутствует в истории композиции. При этом центральным понятием во всех случаях остается чувственный образ. Посмотрим иерархически и на него.

10.1. Ярусы образа и интонационная система

Наш метод раскрывается в последовательности от общего к частному через особенное. Два предыдущих яруса дали нам возможность подробно изложить особые характеристики, которые суммируются в художественном образе (для простоты — в образе). *Образ мы представляем как сложную многоуровневую систему*, состоящую из ряда ярусов (слоев). В этом смысле образ есть голограмма, слепок, содержащий в единичном целом. Мы упоминали, что понятие “**многоуровневая образная система**” содержит в себе, как минимум, три уровня.

По своему статусу теория образа должна быть наукой *междисциплинарной*. Ее предмет нужно анализировать в сопоставлении с рядом определений из смежных наук. Что касается соотношения “образа” и “произведения искусства”, то здесь мы солидарны с Л.Я. Дорфманом, который предлагает аналогию с парой “психика” и “тело”.

Образ изучают физиология, психология, эстетика, этим понятием активно пользуется и гносеология как раздел философии. Перед нами — *общая предметная область* — исследование образа. Между тем в перечисленных науках предметов исследования больше: образ является для них одним из предметов *исследовательского интереса*. Для теории образа данный предмет —

единственный. Это проясняет причину, по которой названные науки не дают единого *определения предмета*, единой *классиологии* проявлений образа: это сделать может лишь общая теория образа, воссоединяющая их все.

Вернемся к магистральной линии нашего исследования по уровням:

Уровни общности	Науки	Таксоны	
	I	ФИЛОСОФИЯ онтология/гносеология методология/ аксиология Этика/Эстетика	Категории
	II	искусствознание и искусствоведение	Стили
	III	Композиция	Модификации
	IV	Утилитарный уровень: (психофизиология)	Модусы N уровней

Рис. 102. Уровни общности, науки и их таксоны.

Между уровнем формы, исследуемым психологически и физиологически определено, и уровнем содержания, выражаемым нашими модусами N-го уровня, лежит *уровень композиции*, который тоже можно воспринимать двояко: сверху и снизу. Содержание и смысл композиции задаются на самом высоком уровне абстракции, то есть в менталитете.

При взгляде *сверху*, от общего, мы говорим о **выразительной композиции**: она охватывается нашими эстетическими модификациями третьего уровня (категории — стили — модификации). Композиционные модификации — это своего рода смысловые и **интонационные ключи композиции**. Об их логике упорядочения — речь ниже.

При взгляде *снизу* речь пойдет о **композиции формальной**, а значит, поддающейся измерению, в ряде случаев — приборной фиксации. Мы уже имели дело с подобной состыковкой формального и выразительного в каноне индийской поэтики.

Здесь, в частности, следует затронуть и проблему “внутренней формы”, имеющей прямое отношение к выразительной композиции.

Проиллюстрируем данные положения схематически:

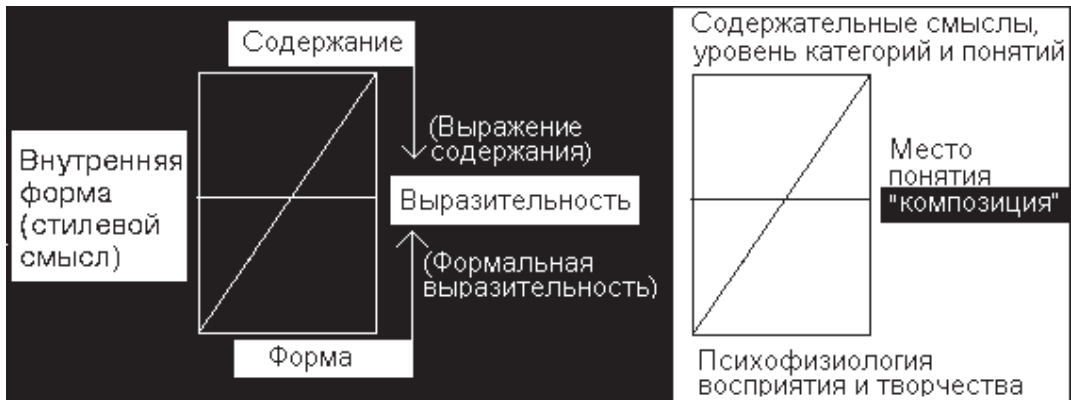


Рис. 103. Внутренняя форма и ее иерархическая специфика.

Поясним сказанное на примере из области дизайна.

“Машина должна выглядеть воодушевленной, молодой и красивой”, — так описывает задачу на проектирование “Мустанга” руководитель службы дизайна компании “Форд” Жан Бординат. — Это должна быть не спортивная машина, а “спортивно выглядящая” машина”. Дизайнер при проектировании автомобиля решал задачу: создать “спортивно выглядящий” автомобиль — как художественную задачу своего времени. Поскольку этот автомобиль пользовался популярностью, дизайнер с поставленной задачей справился.

В контексте нашей системы понятий была сформулирована проектная задача — вполне определенный *модус* категории возвышенного, романтического стиля в рамках возвышенного, а также определенной фазы этого стиля (ментально точно соответствовавшей времени создания автомобиля). Подобный модус в общем семиотическом поле может поместиться между размытыми таксонами: “молодое”, “энергичное”, “спортивное” — именно так и было сформулировано задание. Иногда в проектировании это определяют как “тему”.

Если мы теперь будем рассматривать полученный формальный результат, то отметим, что в нем *тема уже трансформировалась* в конкретные формальные композиционные приемы, в форму: упругая линейность, горизонтальное доминирование формообразующих, общая отчетливая динамика, скользящая фактурность. Указанные параметры формы послойно разворачиваются при восприятии, психологически задают прочтение, обеспечивая заданное эстетическое восприятие изделия.

Вот на такой иерархической основе — состыковке модуса интонации *сверху* и формальных средств выражения *снизу* — мы и строим далее наш анализ истории искусства. Для этого нужно осветить два момента: закономерность построения системы интонаций, с одной стороны, и закономерность строения основной палитры формальных средств выражения — с другой. Особый ракурс данной темы — композиция и композиционные ключи как способы соединения выразительного и формального.

10.2. Система интонаций — конечных выразительных модусов

Человек — биосоциальное существо. Это сразу дает возможность развить его бинарную сущность до четверки, например морфолого-функционально. Биологическая часть человеческой морфологии предстает как его *тело и органы чувств*, а к морфологии, несущей социальность человека, относится *мозг с двумя полушариями* (хотя преимущественно социальные свойства приписываются лишь его эволюционно новому полушарию).

Ярким древнегреческим достижением является схема четырех **типов темпераментов**, по Гиппократу. “Матрица темпераментов” со времен Древней Греции не изменилась:

Меланхолик	Холерик
Флегматик	Сангвиник

Рис. 104. Четверка типов темпераментов.

Она, по сути, модифицирует древнегреческую уровневую модель мира, где *четыре стихии* — это инвариант “спектра” из четырех типов энергии, от самой подвижной (огонь) — до самой неподвижной (земля). Применительно к темпераменту человека ее порождают такие пары, как психическая “возбудимость — тормозимость” (“+” и “—”), и отмеченная К. Юнгом “экстравертность — интровертность”, интенциональный вектор ориентированности психической активности личности “наружу” — “внутри”.

В области психологии искусства наиболее употребима модель четверки эмоций, которая абсолютно аналогична (по исходным составляющим) модели четырех типов темпераментов. Радость (в пределе — смех) у человека всегда социальна, то есть это — прилив энергии, направленной наружу; страх — наоборот. Гнев также направлен на кого-то вовне, а печаль — только твое личное дело.

Печаль	Гнев
Страх	Радость

Рис. 105. Четыре основные эмоции.

Если опираться на упомянутые две модели, то можно предположить, что существует связь между типом темпераментов и эмоциональными ключами. Например, сангвиники как психотипы, переполненные энергией, — жизнерадостные люди, что иногда воспринимается как “идиотическая жизнерадостность”, не имеющая под собой реальной почвы. Напротив, флегматики как бы угнетенные, лишенные энергетики люди, которым с виду все безразлично; их часто считают “на смерть перепуганными” (скованными страхом). Гнев и печаль явно соответствуют холерикам и меланхоликам.

Кстати, подобную типологию можно построить и по поводу конституции человека, его телесности (астеники, гипостеники, гиперстеники, пиквики), и по поводу типов темпераментов. Она не будет однозначной, но все же можно осмыслить корреляции всех четверок вместе. Это — интересная задача, построенная на приеме единства структурного инварианта.

Применительно к обществу и искусству мы получили *связанный пакет* качественно разных четверок. Генетически выстраивая наши четверки в ряд, мы обнаружим, что искусство *первого периода* отличается “жизнерадостным идиотизмом”, а его излюбленные герои сплошь сангвиники (это прекрасно показано и у Шолохова, и у Зощенко). Сангвиники способны вызывать острую симпатию, но долго не держатся, их избыточность раздражает, поэтому любимые *деятельные герои* — холерики (страшны в гневе), а любимые *страдающие* герои — меланхолики. Искусство последнего периода наполнено страхом, а его унылые герои — флегматики (им подходит стоическая философия). Таков же выбор типов и у политической истории — проанализируйте хотя бы порядок смены политических лидеров в одном цикле.

Вполне закономерно, что обозначенная проблема интонационных полей решалась внутри любого искусства, особенно при попытках его педагогического осмысления. Универсальная и неразвернутая четверка-инвариант, связанная со всеми четверками вообще, первична в своих смыслах, но предельно обща. Тем не менее ею можно оперировать, и очень часто ключевые литературные герои являют прямую иллюстрацию высказанным здесь положениям. Например: четыре мушкетера у А. Дюма, четыре главных героя в романе “Евгений Онегин”, четыре персонажа в “Мертвых душах” Н.В. Гоголя и т.д.

Если вспомнить, что психология искусства начиналась с *двух интонаций* (удовольствие — неудовольствие), то четыре эмоции можно принять как более дифференцированную основу выразительности: *четыре ключевых интонации*. Более развернутый рабочий **словарь интонаций** можно обнаружить в музыкальном мире, ибо музыка выступает всеобщим интонационным эквивалентом всех видов искусства, о чем неоднократно говорили художники, писатели и режиссеры. Например, такой словарь, приведенный ниже, дается в работе В.Г. Ражникова — как набор *конечных музыкальных интонаций*. Это — двух-уровневое построение.

Вот его крупные интонационные ключи:

1) РАДОСТНО; 2) ТОРЖЕСТВЕННО; 3) ЭНЕРГИЧНО;
 4) ВЛАСТНО; 5) СОСРЕДОТОЧЕННО; 6) ШИРОКО;
 7) МОНУМЕНТАЛЬНО; 8) ПОЭТИЧНО; 9) НЕЖНО; 10) СПОКОЙНО;
 11) МУДРО; 12) СОНЛИВО; 13) АСКЕТИЧНО; 14) ТОМНО;
 15) БЕСПЕЧНО; 16) СУМРАЧНО; 17) РОБКО; 18) СТРАННО;
 19) ЭЛЕГИЧНО; 20) ГРОЗНО; 21) СТРАСТНО; 22) ВЗВОЛНОВАННО;
 23) РАЗДРАЖЕННО; 24) С БРАВАДОЙ; 25) ДЕРЗКО; 26) ЭЛЕГАНТНО;
 27) ШУТЛИВО.

Здесь явно отсутствует предварительная группировка, но мы сделаем ее сами. Переходы между четырьмя основными типами интонаций дают нам восемь разновидностей (четыре исходных и четыре переходных, смешанных). Например, когда Пушкин пишет: “Мне грустно и легко, печаль моя светла”, — то он, говоря упрощенно, использует в качестве основы переходный модус от “радости” к “печали”. Построение восьмерки интонаций — это то же самое по инварианту, что и в случае с цветовой гаммой, построенной на основе четырех первичных цветов.

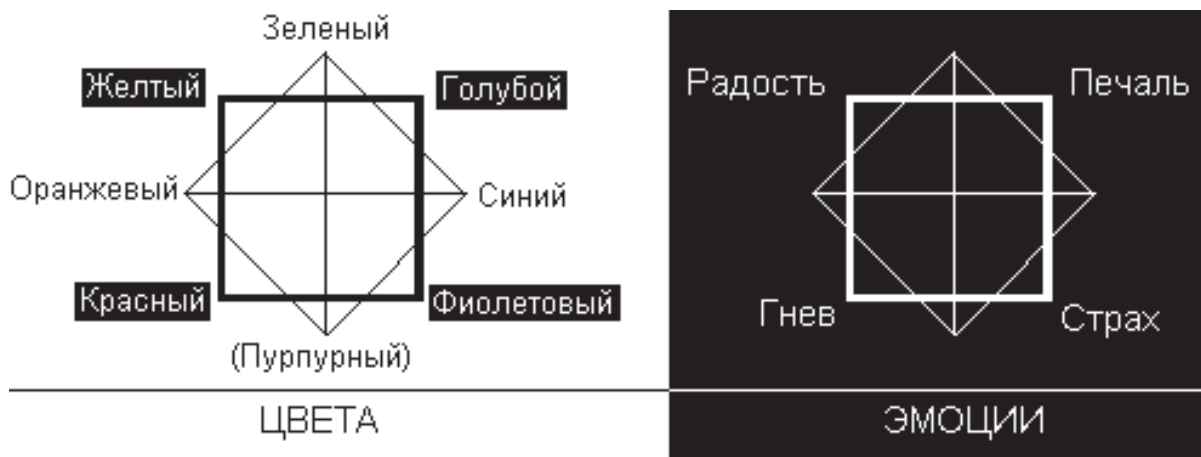


Рис. 106. Соответствие цветового и эмоционального строя.

Далее можно предложить две схемы. Проще всего придать каждому модусу из восьми три разновидности, содержащие фазовые характеристики (становящееся, ставшее, деградирующее). Так, “поэтичное” состояние есть центральный модус все той же, светлой, печали или легкой грусти. По три модуса третьего уровня для восьми основных состояний второго уровня — это и будет примерно тем же набором интонаций, который получил Ражников.

Но здесь возникает тот же нюанс, что и с цветами: перед нами — не абстрактные типы, а “спектр”, который можно выстроить в закономерную линию. Тогда возникает проблема разрыва, ведь между красным и фиолетовым в радуге нет и не может быть переходного цвета. Нет такого переходного типа и между гневом и страхом — здесь явно существует разрыв. Тогда основных цветов в радуге — семь, как и основных интонаций.

1. Гнев.
2. *Гнев, окрашенный радостным воодушевлением (гнев + радость).*
3. Радость.
4. *Радость, омраченная печалью (радость + печаль).*
5. Печаль.
6. *Печаль, переходящая в страх (печаль + страх).*
7. Страх.

Если теперь каждый из семи исходных типов мы промодифицируем тройкой, то получим 21 модус, а если — четверкой, то — 28. Это и есть тот набор основных интонаций, который встречаем у Ражникова в рассыпанном виде.

Но здесь содержится одна очевидная ограниченность подхода. Эмоции единичного человека (гнев, страх и т.д.) сильно отличаются от “эмоций” человеческих коллективов. Последние приближаются к характеристикам, которые мы давали эстетическим категориям и цветам, имеющим место в поэтике “дхвани-раса”.

1. Все застилающий гнев — категория трагического (красный).
2. Гнев, окрашенный радостным воодушевлением, — категория возвышенного (оранжевый).
3. Радость — категория прекрасного (желто-золотой свет).
4. Радость, омраченная печалью, — категория комического (желто-зеленый и зеленый).

Сюда же мы относим и печаль, для которой можно использовать более тонкие переходы. “Печаль” можно рассматривать в рамках “комического” — в его сатирико-саркастических проявлениях. Такова “странная русская сатира”, сопровождаемая чувством безысходности застойного времени у Салтыкова-Щедрина и в позднем брежневском времени (Г. Горин и т.п). Такой формальный смех вуалирует глубинную содержательную печаль (об утрате гармонии) и обостряет ее за счет контраста (зелено-голубой и голубой).

Вспомним, что середина наиболее разнообразна.

5. Печаль, переходящая в страх, — категория низменного (синий).
6. Страх — категория безобразного (фиолетовый).

Перед нами — цикл, а полученный набор представляет из себя “циклический пакет”. Он обладает огромным эвристическим потенциалом, полностью описать который здесь мы, к сожалению, не сможем. Но хотя бы некоторые **энергетические характеристики стилей** приведем.

Энергетика в цикле пяти стилей описывается нами так:

- *ослепительная*, звериная, максимальная, космическая энергия **архаики**, человеку ее нельзя победить в одиночку — только вместе, да и то не всегда: эта звериная энергия космоса несет лишь гибель;

- свобода могучей стихии, блеск, напор, гроза — энергетические характеристики **романтизма** (вспомним “период **бури и натиска**”), человек выходит с этой мощью сражаться, и он исполнен героического пафоса;

- ровная, мыслящая и чувствующая, спокойная, гармонизирующая энергетика **классики**; умиротворенные энергии мира и могучий человек;

- **барокко** и следующий за ним **декаданс** имеют дело со все более слабыми внешними энергиями (внешний мир обуздан, но человек все более одинок и слаб).

Последние стили очень хотят показать, что люди все еще энергичны и могут удерживать могучие внешние энергии мира не хуже прошлых героев. Они потому и экзальтированы, формальны, что структурирующая общественная энергия цикла уходит. Форма пытается удержать информационную энергию содержания. Могучий и вместе с тем страшно одинокий человек сам разрушает основу своей силы — структурность социума — и в ужасе смотрит на очередное приближение звериной, громадной и беспощадной, архаической энергии.

Для характеристики начальных этапов циклов искусства мы используем выразительную категорию “ослепительности”, она — энергетическая. Например, у П.П. Кончаловского в работах 1937 года “чувственный блеск материи ослепляет”, что “резко повышает эмоциональный тонус”. Возможен вопрос: почему даже в очень развитых цветовых культурах в начале цикла трагического возникает черно-белое, а из цветов фигурирует только красный (гамма авангарда 20-х годов)? Ответ на него дает категория “ослепительности”. Ослепительность соответствует формальному выражению *максимально возможного напряжения* образной системы (огромное пространство, будущее время, общественное давление на человека-винтика, левополушарность культуры, рационализм, конструктивизм, жесткий порядок, бедность формы, простые геометрические средства). Достаточно взять даже одну ассоциацию: именно так контрастно (свет и тьма, яркая белизна и глухая чернота) выглядит космос. Ничем не защищенный от ослепительного светила глаз человека слепнет, и даже закрытые глаза, опаленные светом, наливаются кровью: это — красный цвет архаики.

Применим очень простой циклический — “энергетический”, или “пассионарный”, — критерий. Как известно, с началом, например, этнического цикла пассионарная энергия впрыскивается в общество, и она в начале максимальна, постепенно иссякает до нуля. Таковы же по картине и ментальные циклы. Мы утверждаем это, ибо **состояние общественной энергетике, несомненно, отражено в искусстве**, и отражением этого является интонационный строй художественных произведений. Совокупность наших базовых эстетических категорий, таким образом, приобретает еще один смысл. Внутри *бытия категории* мы теперь получаем набор все более и более тонких оттенков — это и есть интонации.

Проведем теперь хотя бы примерную корреляцию наших категорий с интонациями Ражникова, имея в виду все вышесказанное.

1. Трагическое (Гнев).

ГРОЗНО; ВЛАСТНО; ШИРОКО; МОНУМЕНТАЛЬНО.

2. Возвышенное (гнев + радость).

СТРАСТНО; ДЕРЗКО; С БРАВАДОЙ; ВЗВОЛНОВАННО.

3. Прекрасное (радость).

РАДОСТНО; ЭНЕРГИЧНО; ТОРЖЕСТВЕННО; ЭЛЕГАНТНО.

4. Комическое (радость + печаль).

ШУТЛИВО; НЕЖНО; БЕСПЕЧНО; ПОЭТИЧНО.

Печаль.

СОСРЕДОТОЧЕННО; МУДРО; СПОКОЙНО; ЭЛЕГИЧНО.

5. Низменное (печаль + страх).

СТРАННО; ТОМНО; АСКЕТИЧНО; РАЗДРАЖЕННО.

6. Безобразное (страх).

СОНЛИВО; РОБКО; СУМРАЧНО.

Полный перечень интонаций Ражникова последующих уровней представляет эмпирически найденные развертки его интонационных ключей первого уровня. Систематически их анализировать трудно: его интонации второго уровня на самом деле разноуровневые, здесь они *сыпаны* на одну плоскость. Для их вывода как модусов условного уровня нужны не три и даже не пять уровней иерархии, а значительно больше. Принцип упорядочения модификаций, который мы предложили, вполне может быть продолжен и на последующих уровнях. Тогда структурируется весь представленный на следующей странице набор интонаций Ражникова:

Музыкальные интонации (по В.Г. Ражникову)

I.

- 1) РАДОСТНО
2) празднично
3) приподнято
4) звонко
5) звучно
6) блестяще
7) искрясь
8) искрометно
9) бодро
10) игриво
11) бойко
12) легко
13) проворно
14) живо
15) полетно
16) ослепительно
17) ловко
18) юрко
19) ярко
20) лучисто
21) лучезарно
22) феерично
23) невесомо

II.

- 24) ТОРЖЕСТВЕННО
25) величественно
26) триумфально
27) победно
28) призывно
29) величаво
30) ликующе
31) восторженно
32) пышно
33) помпезно
34) шумно
35) бравурно
36) грандиозно
37) значительно
38) роскошно
39) эффектно
40) открыто
41) церемонно
42) жизнеутверждающе
43) озаренно
44) жизнерадостно

III.

- 45) ЭНЕРГИЧНО
46) мужественно
47) решительно
48) смело

- 49) сильно
50) крепко
51) гордо
52) уверенно
53) с достоинством
54) недоступно
55) настойчиво
56) неодолимо
57) непоколебимо
58) неукротимо
59) неумолимо
60) отважно
61) маршеобразно
62) напористо
63) независимо
64) необратимо
65) непокорно
66) самозабвенно

IV.

- 67) ВЛАСТНО
68) авторитарно
69) воинственно
70) сурово
71) твердо
72) круто
73) чеканно
74) повелительно
75) волево
76) угрожая
77) давяще
78) деспотично
79) императивно
80) магически
81) мессиански
82) могущественно
83) начальственно
84) незыблемо
85) непреложно
86) непререкаемо
87) неопровержимо
88) неоспоримо
89) ораторски
90) царственно

V.

- 91) СОСРЕДОТОЧЕННО
92) сдержанно
93) степенно
94) размеренно
95) обстоятельно
96) солидно
97) серьезно
98) строго

99) чинно

100) устойчиво

VI.

- 101) ШИРОКО
102) масштабно
103) размахисто
104) наполненно
105) объемно
106) емко
107) пространно
108) веско
109) весомо
110) космично
111) огромно
112) громадно
113) бесконечно
114) безгранично
115) беспредельно
116) набатно

VII.

- 117) МОНУМЕНТАЛЬНО
118) тяжело
119) увесисто
120) грузно
121) громоздко
122) массивно
123) мощно
124) неуклюже
125) угловато
126) напряженно
127) натруженно
128) тягуче
129) густо
130) насыщенно
131) могуче
132) натужно
133) неловко

VIII.

- 134) ПОЭТИЧНО
135) возвышенно
136) мечтательно
137) одухотворенно
138) сердечно
139) задушевно
140) интимно
141) трепетно
142) душевно
143) напевно
144) окрыленно
145) проникновенно
146) пленительно
147) чутко
148) чарующе
149) лирично
150) вдохновенно
151) невинно
152) неискушенно
153) замороженно

IX.

- 154) НЕЖНО
155) ласково
156) ласкающе
157) любовно
158) с любовью
159) радушно
160) мягко
161) благородно
162) трогательно
163) приветливо
164) елейно
165) деликатно
166) любезно
167) почтительно
168) приятно
169) целомудренно
170) чисто
171) безропотно
172) беззлобно
173) доверчиво
174) лелея
175) мило

X.

- 177) СПОКОЙНО
178) мирно
179) безмятежно
180) добродушно
181) просто
182) безыскусно
183) наивно
184) непринужденно
185) светло
186) блаженно
187) неприхотливо
188) простодушно
189) прозрачно
190) раскрепощенно
191) раскованно
192) созерцательно
193) беззаботно
194) доброжелательно
195) невозмутимо
196) осветленно
197) покорно

XI.

- 198) МУДРО
199) набожно
200) благоговейно
201) религиозно
202) медитативно
203) исповедую
204) благостно
205) эзотерично
206) милосердно
207) молитвенно
208) праведно
209) надмирно

210) освященно

211) покаянно

212) смиренно

213) умильно

214) непогрешимо

XII.

- 215) СОНЛИВО
216) дремотно
217) изнемога
218) вяло
219) обессиленно
220) лениво
221) изможденно
222) расслабленно
223) размягченно
224) безвольно
225) безжизненно
226) онемело

XIII.

- 227) АСКЕТИЧНО
228) абстрактно
229) рационально
230) рассудочно
231) рефлексивно
232) бесчувственно
233) искусственно
234) придуманно
235) надуманно
236) отстраненно
237) механически

XIV.

- 238) ТОМНО
239) изнеженно
240) с желанием
241) млея
242) сентиментально
243) чувственно
244) чувствительно
245) эротически
246) экзотично
247) вождельно
248) мелодраматически

XV.

- 249) БЕСПЕЧНО
250) безразлично
251) бесстрастно
252) индифферентно
253) отвлеченно
254) равнодушно
255) опустошенно
256) окаменело
257) отрешенно
258) отчужденно
259) рассеянно

- XVI.
260) СУМРАЧНО
261) хмуро
262) пасмурно
263) завуалированно
264) угрюмо
265) мрачно
266) скрыто
267) глухо
268) тоскливо
269) приглушенно
270) блекло
271) расплывчато
272) маскируюсь
273) насупленно
274)
непроницаемо
275) свинцово
- XVII.
276) РОБКО
277) застенчиво
278) смущенно
279) стыдливо
280) кротко
281) осторожно
282) стеснительно
283) боязливо
284) пугливо
285) растерянно
286) болезненно
287) малодушно
288) инфантильно
289) по-детски
- XVIII.
290) СТРАННО
291) таинственно
292) вкрадчиво
293) причудливо
294) фантастически
295) загадочно
296) остраненно
297) интригующе
298) иллюзорно
299) иррационально
300) призрачно
301) скрытно
302) экзотично
303) замысловато
304) затаенно
305) уединенно
306) безотчетно
307) inferнально
308) мистически
309) колдовски
310) лунатически
311) сомнамбулически
312) с наитием
313)
обвороченно
- 314) неявно
315) пустынно
- XIX.
316) ЭЛЕГИЧНО
317) задумчиво
318) безрадостно
319) траурно
320) меланхолично
321) пессимистично
322) понуро
323) уныло
324) грустно
325) печально
326) жалобно
327) жалей
328) жалостливо
329) тоскливо
330) горестно
331) скорбно
332) плача
333) рыдающе
334) тягостно
335) мученически
336) с болью
337) похоронно
338) страдальчески
339) сокрушенно
340) безутешно
341) безысходно
342) панихидно
- XX.
343) ГРОЗНО
344) трагично
345) драматично
346) зловеще
347) траурно
348) мертвенно
349) фатально
350) апокалиптически
351) эсхатологически
- XXI.
352) СТРАСТНО
353) клокочуще
354) порывисто
355) бушующе
356) горячо
357) пылко
358) запальчиво
359) бурно
360) кипуче
361) пламенно
362) упоенно
363) ревностно
364) стремительно
365) азартно
366) нетерпеливо
367) экзальтированно
368) буйно
- 369) жгуче
370) с жаром
371) огненно
372) плазменно
373) патетично
374) самозабвенно
375) фанатично
376) мятежно
377) накаленно
- XXII.
378) ВЗВОЛНОВАННО
379) обеспокоенно
380) смятенно
381) тревожно
382) шемяще
383) трепеща
384) лихорадочно
385) с отчаяньем
386) раскаявшись
387) мятуще
388) маясь
389) надломленно
390) изматывающе
- XXIII.
391) РАЗДРАЖЕННО
392) рассерженно
393) негодующе
394) резко
395) невоздержанно
396) грубо
397) гневно
398) яростно
399) бешено
400) жестоко
401) сердито
402) исступленно
403) неистово
404) свирепо
405) дьявольски
406) демонически
407) изуверски
408) агрессивно
409) безудержно
410) варварски
411) безжалостно
412) дико
413) жестко
414) злостно
415) истерично
416) нещадно
417) яро
418) хищно
419) страшно
420) ужасно
421) беспощадно
422) злобно
423) маниакально
424) любовно
425) люто
- 426) невменяемо
427) остервенело
428) сатанински
- XXIV.
429) С БРАВАДОЙ
430) бесшабашно
431) высокомерно
432) залихватски
433) напыщенно
434) нахохлившись
435) спесиво
436) хватко
437) хлестко
438) заносчиво
439) хамски
440) эксцентрично
441) хвастаясь
442) чопорно
443) амбициозно
444) задиристо
445) напыщенно
446) напропалую
- 481) изысканно
482) искусно
483) искусенно
484) капризно
485) строптиво
486) своенравно
487) эфемерно
488) экстравагантно
489) прихотливо
490) пластично
491)
обворочительно
492) рафинированно
493) филигранно
494) хрупко
495) щепетильно
496) вычурно
497) изнеженно
498) изломанно
- XXV.
447) ДЕРЗКО
448) бесцеремонно
449) беспардонно
450) вызывающе
451) нахально
452) нагло
453) нескромно
454) назойливо
455) навязчиво
456) неотвязно
457) развязно
458) распоясанно
459) надоедливо
460) расхлестанно
461) фривольно
462) беспутно
463) вероломно
464) кичливо
465) несуразно
466) неприязненно
467) с окаянством
- XXVI.
468) ЭЛЕГАНТНО
469) тонко
470) изящно
471) галантно
472) утонченно
473) манерно
474) грациозно
475) танцевально
476) жеманно
477) щеголевато
478) изошренно
479) ажурно
480) деликатно
- XXVII.
499) ШУТЛИВО
500) хорохорясь
501) затейливо
502) ребячась
503) насмешливо
504) скерцоно
505) пикантно
506) иронически
507) саркастически
508) шутовски
509) юродствуя
510) пародируя
511) надменно
512) язвительно
513) хитро
514) гротескно
515) парадоксально
516)
сардонически
517) забавно
518) издевательски
519) паясничая
520) егозливо
521) суетливо
522) едко
523) колко
524) шаловливо
525)
шаржированно
526) буффонно
527)
юмористически
528) взбалмошно
529) ершисто
530) мазурничая
531) каверзно
532)
легкомысленно
533) лукаво
534) задористо
535) кощунственно
536) ерничая

10.3. Модусы выразительности как таксономическая упорядоченность

Выразительные модусы — это общее название для модификаций эстетического, которые приобретают конкретность уже на третьем уровне логического дерева. Как только мы ставим вопрос о предельных модификациях, нужно учитывать, что их оформленность носит закономерный характер, то есть *признаки формы* законосообразно распределяются по циклу и ключами (точками концентрации) служат искомые конечные модусы. Модусы выступают как завершенные качества выражения.

Представленный ряд можно продолжать, но уже ясно, что это будут следующие шаги дифференциации и что на их основе может быть получена *конечная система выразительных модусов*. Для структуризации по этапам нужно провести типологизацию, классифицирование, систематизацию и генетическую проверку полученной системы. При этом можно использовать любое необходимое число-инвариант и его развертки.

Начнем с группировок. Первые группировки (типы) должны быть очень простыми и немногочисленными. Возьмем первоклеточки — пару, тройку и четверку. Мы выстраивали нашу общую методологию ради очередной и необходимой обществу перестройки универсума знаний. Связывание пар, троек и четверок убедило нас в наличии достаточно сложного тезауруса, который можно извлечь из синтеза всех равноправных пар, троек и четверок.

Пара (биосоциальная сущность человека) разворачивается в **четверку**, восьмерку.

Пары (“+”) и (“—”) — это парность Сил (или Энергий). Положительные и отрицательные эмоции и чувства, приток или отток энергии. Прибывание силы и обессиливание.

Силовая (или энергетическая) характеристика не только имеет сходство с проявлениями пассионарной энергии, по Л. Гумилеву, но и прямо совпадает с этими приливами и отливами. Нередко искусствоведы пишут о дикой силе и мощной энергетике искусства первых этапов.

Тройка категорий и операция утроения приводят нас к девятке.

Тройки (и все нечетности в группировках) всегда иерархические и фазовые.

Тройные группировки — используемые нами логические деревья (три категории — три стиля — три манеры) и аналогичные уровнево-циклические построения.

Чистая девятка выразительных модусов рассматривалась в поэтике “дхвани-раса”.

Четверка как удвоение двойки дает первую полноту группировки. Она — иная по основаниям.

Четверка есть простейшая матрица, причем в данном случае это — сетка, образующая основу “эмоциональной ткани” (по А.Н. Леонтьеву, это — “чувственная ткань”). Вспомним принцип все более усложняющихся (закономерно дифференцируемых) сеток. “Ткань” есть дифференцированная до определенного уровня сетка, т.е. система модусов, исходящая из первичной четверки.

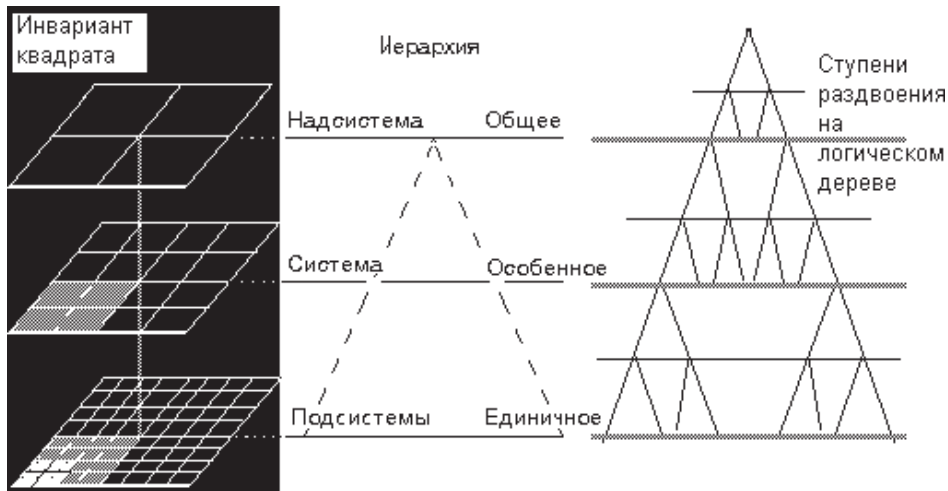


Рис. 107. Иерархия уровней и соответствующие им три типа сеток (большая, средняя и мелкая).

Что бы мы ни получали на промежуточных уровнях, это будет *ряд модусов выразительности*. В нашем случае это еще и генетически связанный ряд модусов (сценарий генезиса). Уровней может быть не сколь угодно много, а столько, сколько есть в данном языке (несущая выразительная способность языка). Это — конечность, ее нужно специально исследовать в данном аспекте.

Четверки имеют и свой циклический смысл.

Все остальное — смешанные парно-непарные композитные схемы. Например, система модусов на основе совокупности ключевых интонаций В.Г. Ражникова, которую мы только что обсуждали, построена по схеме $2 \times 2 \times 3$ — это смешанная парно-непарная группировка. 18 модусов Л.А. Зеленова, которые мы привели к циклическому виду, развиваются по схеме $2 \times 3 \times 3$. Можно продолжить ветвление любого из них на нужное количество уровней.

Дальнейшее возможное развитие системы модусов может иметь некоторое множество оттенков. Мы идем путем построения достаточно простых логических деревьев. Если привлечь к этому аспект семантики, то мы пойдем в сторону “психосемантического дифференциала” Ч. Осгуда и Е.Ю. Артемьевой. Не так важен ракурс, как важно, что ветвящиеся интонационные проявления *конечны* и что такому упорядочению может быть подвергнут *весь язык выразительности*. Данная проблема только обозначена здесь, практически же она требует целенаправленной работы по структурированию всего общечеловеческого интонационного языка: это — **всеобщий интонационный язык искусства**, присущий всем его видам и жанрам, **и эстетической сферы** в целом.

Соотношение того или иного *разговорно-литературного языка* и анализируемого языка *интонационных модусов* — особая проблема. Например, во вьетнамском языке важнейшее значение имеют не столько слова, сколько интонация их произнесения; а есть языки, где именно слова (единицы языка) все собой определяют и интонирование вне слов почти невозможно. Здесь намечаются стороны противоречия — рационализированный и чувственно-интонированный

варианты; все остальные языки содержат ту или иную пропорцию этих крайних начал. Один из самых универсальных — русский язык.

Мы уже заговорили о проблемах формы и выражения. Отметим нюанс, на который указал Г. Вёльфлин: “Кто относит все за счет одного только выражения, тот исходит из ложной предпосылки, что каждое определенное настроение всегда располагало одинаковыми средствами выражения”. Поэтика “дхвани-раса” опровергает его слова, но это — продукт другого менталитета: она есть канон — искусственное, и в этом смысле насильственная константность ее задана восточной спецификой.

Суть нашей формулы истории: в истории искусства нет вневременных (пусть даже циклических) соответствий выразительного модуса и формальных средств. Сложение всех циклических закономерностей по уровням порождает в каждой точке исторического времени никогда не повторяющийся выразительный модус. Формула истории, о которой мы говорим в нашей серии книг: повторяющееся в циклах порождает неповторимое в историческом итоге, в иерархической сумме циклов. Формальные приемы выражения неизменно повторяются, но степень структурной сложности образа в истории все время нарастает. На протяжении одного и того же менталитета, например в пространственных искусствах, сменяется несколько способов “видения”.

Взаимоотношение между *логическим деревом* конечных интонаций (или психосемантическим дифференциалом) и исторически связанной *последовательностью* выразительных интонаций является самой актуальной проблемой эстетической системогенетики.

Мы наметили варианты структурирования этого особого поля и пришли к выводу о существовании не только множества модусов, но и множества путей структурирования данного интонационного множества (парный, непарный и смешанные). Отталкиваясь от четырех типов, мы построили многоярусное дерево интонаций, которое можно разворачивать и по количеству уровней, и внутри уровней. Таким образом, мы сделали в данном направлении наиболее важные методологические шаги, их можно наполнять конкретикой сколь угодно подробно.

Но классиология, таксономия, упорядоченность модусов — это далеко не вся проблематика, присущая понятию “интонация”. Рассмотрим ряд тем, более свободных от логического плана.

Интонация в структуре художественного образа

Интонационное единство и разнообразие в художественном произведении

Интонация в художественном образе не живет сама по себе. Чувственный образ должен нести некоторое *содержание* и при этом опредметиться в художественной *форме*. И это влечет за собой три существенные связки, которые мы здесь частично затронули: содержание — форма, содержание — интонация, интонация — форма.

Тем не менее интонация есть такая же особая субстанция искусства, как цвет — в живописи. Не только музыка как особое “искусство интонации” доказывает это, но и попытки живописи XX века избавиться от предметности. Интонационное поле обладает относительной независимостью от содержания и формы.

Когда мы говорим о “**выразительной композиции**”, то подразумеваем, что композиция имеет целью формирование определенного выразительного модуса. Скажем, идеальный результат композиции — вызвать чувство скорби у зрителя или слушателя. Но это скорее из области упражнений для начинающих. Не скажем же мы о “Реквиеме” Моцарта, что в нем звучит лишь одно скорбное чувство. В качестве окрашенности, лейтмотива, — да, но в целом мы ценим бурлящую интонационную полифонию внутри лейтмотива, что создает особую единую субстанцию. Многообразие объединяет итоговая *оригинальность* целого, а не только тема — тему “оплакивания” успешно развивали еще в Древнем Египте.

В живописи есть аналогичные проблемы “колорита” и “цветового единства”. Их проиллюстрировал художник и педагог Крымов. Например, если мы отразим весь мир в золотом шаре, то в нем мы увидим все разнообразие цветов и оттенков, только объединенное одним “золотым колоритом”. Таковы, например, работы Рембрандта — это мерцающий свет золота. Оригинально обозначена особенность работ Вермеера: предметы в его работах словно погружены в серебристую светоцветовую жидкость. Это — другой ракурс формирования единства художественной (в данном случае живописной) субстанции, в пространственных искусствах интонационный ключ ближе к форме.

Во всех классических произведениях искусства общая ключевая интонация, как правило, выступает интегратором некоторой совокупности содержащихся в них внутренних интонаций. Только в очень больших литературных полотнах типа “Войны и мира” содержание оказывается важнее единой интегрирующей интонации.

Выразительность и напряженность

Олицетворенность мы раскрыли как трансформированное на уровне искусства ментальное содержание. Интонация есть точно задаваемый выразительный интегрирующий модус. Но такой модус, как мы уже говорили, требует соответствующей обостренности, картинной “яркости” воплощения в художественном материале. Это приводит нас к понятию “напряженности” *образной структуры*.

Понятие *напряженности* характеризует образ как в пространственных, так и во временных искусствах. Универсализация понятия *напряженность* позволяет нам применять один язык исследования ко всем видам искусства, поэтому данная категория — *общеискусствоведческая*.

Указанные отправные точки понятны любому творцу в любом искусстве. Проблема в том, чтобы перевести понятия и термины из одного искусства в другое через это *универсализирующее* поле. Объединительные попытки такого

рода предпринимались и всегда будут предприниматься в начальные фазы циклов искусства (они велись, например, в синтетическом театре, кино, радиотеатре и т.п.).

Напряженность отчетливо выражается парой “контраст — тождество” или тройкой “контраст — нюанс — тождество”. Поскольку напряженность — силовой показатель, за этим в широком плане стоит силовая диаграмма внешнего рода “впрыскивание и истощение ментальной энергетике” или, более формально, диаграмма внутреннего самоощущения человека “сила — ослабленность (слабость) — бессилие”. На границах циклов в художественных образах обнаруживаются “мах” и “мин” итогового напряжения.

Напряженность связана не только с силой, но и с масштабом — это уже более сложная и более комплексная взаимосвязь. Огромной силе и пространство нужно огромное, и время.

Напряженность в трех хронотопических масштабах

Это — обширная тема, которой мы несколько раз касались и ранее. Для иллюстрации общих положений приведем ряд примеров.

Возьмем для начала такой срез времени, как первую ментальную треть XX века (20-53 гг.).

В творчестве Н.К. Рериха доминирующим является масштаб гор, т.е. максимально возможный в пределах Земли ландшафтный геологический масштаб. Он влечет за собой хрономасштаб вечности и соответствующие смысловые сцепления (вечные, все повидавшие горы). К горам в этом качестве обращались и Пушкин, и Лермонтов, а Рерих через изображение гор нашел способ хронотопического выражения индийского менталитета и его этического кредо (может быть, единственно возможный для европейца способ). Отсюда — величественная загадочность, ощущение в его работах надчеловеческого времени, вечности и размышлений над космическим смыслом бытия человечества и личного пути человека в масштабах Вселенной.

Чтобы не уйти от изобразительности, Н. Рерих делает акцент на верхнем масштабе геологических циклов и достигает предельного приближения к вечности. К. Малевич и группа современных ему художников-модернистов делают акцент на формальном символе, почти математическом и геометрическом. М. Эшер специализируется не столько на той же геометрии, сколько на выражении *общенаучных идей*, находя для них изумительно простое облачение. Это — рационалистический символизм, понятный лишь в пределах Нового времени.

Напряженность — и это важно понять — порождается хронотопическим масштабом. Как можно себя чувствовать перед лицом вечности в масштабе гигантских геологических складок? Чрезвычайно напряженно, если не сказать больше. Для освоения такого мира требуются мощные энергии, силы больших социальных общностей, а также — герои, близкие по мощи к богам.

А теперь посмотрим в совсем другое время.

Та же, что у Н. Рериха, *тема горного ландшафта* совершенно иначе решена в “Зиме” (“Возвращение охотников”) Питера Брейгеля. Здесь невысокие горы

образуют пологую чашу, внутри которой кипит жизнь уютного средневекового европейского городка. Горит огонь, и хрустит хворост, лежит пушистый снег, мутно сверкает темный лед, воздух влажный и густой. Возвращаются усталые охотники, лают их тонконогие собаки; намечая пространство, между голыми деревьями летают неторопливые птицы; явственно хрустит снег и звенят вдалеке коньки на катке, темнеют невысокие графичные деревья и пушистые кусты; празднично краснеют кирпич и черепица из-под снежных шапок. Все это — плоть и кровь неторопливой, неяркой, такой естественной и простой в своей неприхотливости жизни. Весь оживший хронотоп корпоративного средневековья, этого “времени сказок”, с его человекоподобной средой, здесь как на ладони. Все четыре стихии: огонь, вода, воздух и земля — вместе и слитно.

Цветущая летняя земля с переплетением трав, огромными цветами, цветными птицами, ласковыми умными зверями, огромными бабочками и стрекозами, а над ней — радуга как символ встречи веселого солнца и теплой небесной воды. Это — мотив многих советских картин и фильмов конца 60-х, известных гобеленов Люрсы (где мироощущение отражено в знаках и символах).

Напряженность, порождаемая этим хронотопическим масштабом, напоминает неповторимое звонкое переживание счастья, которое бывает только утром после выпускного бала — примерно такой мотив пронизывает этот мир, и он отражен во всем искусстве. Припомнилось кино — “Сто дней после детства”. Человек рожден для счастья, как птица для полета, — это ключ нормального напряжения классики прекрасного. Хронотопический масштаб — человекосоответствующий.

И “третье время” — декадансы. Энергии мало, напряженность снижается до состояния предельной расслабленности. Пространство сугубо приватное, хранимое от пришлых вмешательств. Лелеется прошлое: все — в прошлом. Всякая красота ценится абсолютно формально. Слабеющие от избытка чувств пустые кокетки Фрагонара, Ватто, Буше, Сомова и полупризрачные тени прошлого Бенуа и Борисова-Мусатова — вот примеры этого состояния искусства.

Таким образом, интонации можно сгруппировать и по названным признакам: сила + масштаб хронотопа.



Глава 11

КОМПОЗИЦИЯ КАК СИСТЕМА

При определении специфики композиции мы попадаем практически в то же проблемное поле, которое было проанализировано по поводу понятия "стиль" у А.Ф. Лосева и встречалось при определении специфики психологии искусства более всего у Л.С. Выготского.

Чтобы реализовать принцип полноты и всесторонности исследования, мы используем три взаимосвязанных представления о композиции, иерархически выделяя:

- выразительную композицию** ("сверху");
- собственно "композицию"** (композицию как систему);
- формальную композицию** ("снизу").

Итого: простейших определений термина "композиция" — три: два определения — "снаружи" (снизу и сверху), одно определение дано "изнутри".

При взгляде сверху мы обнаруживаем, что композиция выступает как способ организации художественного материала, преследующий цель достижения определенной художественной **выразительности**. Выразительные модусы и их особенности мы только что раскрыли. Отсюда, из этого ракурса, — такие классические определения, как "компоновать — значит красноречиво сочетать". Красноречиво, то есть **обостренно выразительно, напряженно выразительно**. Таким образом, мало задать выразительный модус — нужно еще и соответственно напряженно "обострить" восприятие для его необходимого действия.

Композиция, исследуемая с позиции воспринимающего ее человека, имеет свою степень психологической **напряженности**, заложенной в композиционной пружине.

Не существует "вневременных" композиций. Напряженность конкретного произведения есть отпечаток определенного исторического времени и его неповторимого менталитета.

Здесь наблюдаются два ракурса, которые можно описать в следующих терминах: **композиция — внутренняя форма — выразительность — выразительный модус — типы композиции**.

Если мы изучим ту же проблематику снизу, обнаружится **проблема соответствия набора формальных средств как содержанию, так и модусу, который выражаем**. Мы сталкиваемся с наиболее разработанным полем "формальной композиции", о которой немало написано, в том числе и нами.

* * *

Что особенного может нам дать системное определение?

Композиция есть прежде всего **упорядоченность**, то есть **закон** (закономерность порядка, лежащего в основании существования системы). “Нет прекрасного вне единства и нет единства вне подчиненности” (Д. Дидро)].

В описываемой сфере есть правила, закономерности, *всеобщие инварианты*, присущие *всякой композиции и в любом виде или жанре искусства* (а также эстетической деятельности в целом). Это и есть её закономерные **системные свойства**.

Говоря о композиции, мы не привязываемся к тому или иному виду или жанру искусства. Опираясь на представления о менталитете, как об основном содержании искусства, мы смотрим на его произведение как на *хронотопический концентратор*. Различные искусства и их жанры воспринимаем при этом как ряды и периоды, группирующие типы и виды этих концентраторов. Морфология искусств и эстетического поля при этом предстает как развернутое непрерывное целое, мы говорили об этом в главе об эстетике.

При избранном взгляде мы получаем возможность брать определения композиционных закономерностей отовсюду. Иногда такие закономерности неотрывны от специфики конкретного искусства (как при анализе архитектуры — у Г. Вёльфлина) — и в этом случае нужно пробовать специально абстрагировать и расширять их понятийное наполнение. Это — операция тонкая, но в принципе несложная. Единственное ограничение состоит в том, что она не всегда возможна.

Начнем с самых верхних системных уровней композиции. В данном случае мы имеем дело не с онтологией, а с экзистенцией, поэтому все “мерности” этого мира будут подвижными.

11.1. Группы композиционных понятий на базе пар и троек

Мы начинаем с обобщений и только потом разворачиваем историю исследования композиции. Такая переключка неизбежна, ведь без теории нет истории.

В книгах по пространственной композиции, которые мы обобщили, представлены наборы её *свойств и качеств*. С точки зрения избранной нами иерархической схемы, их можно отнести к разным уровням, и это существенно для усмотрения в композиции всеобщих свойств. Они переключаются с исследовательским аппаратом Г. Вёльфлина, мы привнесем в эту тематику и то новое, что было достигнуто после него.

Интересующие нас системные понятия по большей части имеют парный характер.

Поскольку речь зашла о пространственной композиции, начнем с комплексного фундаментального парного понятия "*монолитность — рассредоточенность*". Оно характеризует степень подчиненности частей композиции системообразующему закону целого.

Далее мы можем либо накапливать описание более абстрактной парности (*простота — сложность, порядок — хаос, минимум — максимум объектов в изобразительном или пространственном поле*), либо развивать ряд более специальных пар понятий (например, кроме *симметрии — асимметрии, статики — динамики* можно выстроить ряды используемых *типов перспективы* в изображении). Для нас важно отделить ряд развернутых **индикаторов, образующих внутреннюю иерархию**, от понятий, стоящих пока особняком, — тогда из иерархических можно будет выводить некоторое множество новых (аспектных) пар.

Ряд названных понятий носит скорее *операторный* характер. Некоторые понятия, как нам кажется, *неотчетливо* представлены, например пара "метр и ритм" (метрический повтор и ритмическое построение композиции) нам кажется в таком варианте слишком простой — ее более сложную развертку мы представим ниже.

Ни одна теория композиции не обходится без такой пары, как "*динамика и статика*", и тройки "*симметрия — диссимметрия — асимметрия*". Чем они являются? Композиционным приемом, как указано в книге Ю. Сомова и в некоторых учебниках, где они принадлежат к разряду *свойств и качеств композиции*? Или же они выступают как всеобщая основа устройства мира, что представлено в многочисленных философских и системогенетических работах? По-видимому, теория композиции в подобных понятиях содержит специфически трансформированные элементы философской картины мира, выполняющие особую роль закона композиционной организации.

И в том, и в другом случае они пригодны нам как *маркеры или индикаторы*, но, в отличие от пропорций, они труднее поддаются формализации, особенно — компьютерной, потому что они *качественные*. С точки зрения возможностей индикации, весь набор можно разделить, как минимум, на два уровня: на неформализуемые качественные (иногда частично или косвенно формализуемые) и на формализуемые количественные.

Весь обозначенный набор имеет сочетательные свойства. Матрица сочетаний свойств и качеств композиции — это некий предел, мыслимый в *формальных теориях композиции*. Когда речь заходит о способах создания тех или иных композиций, то говорится о форме или, максимум, о “стилевых особенностях” формы. Однако проблема формального набора и специфики “сочетательных формул” свойств и качеств композиции для каждого стиля пока даже не была поставлена. Между тем она технически не представляет никакой сложности.

Из теорий композиции мы ничего не узнаем о связи той или иной *конечной интонации*, с тем или иным *способом формального выражения* — это дело *поэтики*. Способ формального выражения интонации предвещает композиционирование, являясь набором пределов или граничных условий как всех формальных составляющих, так и типа композиции. Этим наша системогенетическая картина мира отличается от прочих: приемы и связки здесь не рядоположены — они связаны генетически и так же могут, кстати, преподаваться:

— как исторически представленные ряды выразительных композиций;

— как система выразительных композиций, в которой все генетически связанное имеет еще и общий закон падения напряженности образа в цикле.

Поскольку “стиль” накрывает определенную группу интонаций, мы обязательно обнаружим совокупность формальных моментов, присущих тому или иному стилю, — на этом выстроен весь метод Вёльфлина. Подобный подход дает нам возможность к тому же разделить проблематику теории композиции в ее формальном аспекте на совокупность слоев.

Первый слой — статический, где разные школы более или менее одинаково выделяют композиционные понятия и термины и группируют их в свои логические последовательности. Это не столько даже абстрактно-классиологическая работа, сколько работа по заданию определенной педагогической логики. Понятийный пакет нетрудно деиндивидуализировать, после чего он станет инвариантным.

Второй слой — генетический. Мы должны связать полученные представления с историей и сделать это в единой логике. Здесь в пространственных искусствах нам на помощь приходит **эволюция видения**. Нами она понимается как *эволюция средств изображения*: движение средств происходит от доминирующей линии (*одномерности*) к плоскости (*двухмерности*), от плоскости — к объему (*трехмерности*), от объема — к пространству и от статичного пространства — к динамике и релятивному пространству (*четырёхмерности*). Говоря кратко, в способах видения происходит переход от статики к динамике, от пространства — ко времени. Но здесь тоже, с нашей точки зрения, кроется ограниченность столь упрощенного построения “эволюции видения снизу”, потому что *средства изображения* всегда связаны со *средствами выражения*, а в конечном итоге — с менталитетом и его пространственными характеристиками. Ни у одного из известных нам авторов подобная связь не прослежена системно, мы же пробуем идти как раз в данном направлении.

Итак, первый наш шаг состоит в приведении полученного **статического набора понятий** в некий предварительный порядок.

Диалектика композиции

В римском праве термин "композиция" означал примирение спорящих сторон. Таким образом, в понятии "композиция" неизменно царствуют диалектика, *дополнительность*, противоречие. Вот почему любой уточняющий термин в теории композиции может принимать парный вид. А всякая существенная пара в нашей методологии обязательно связана с циклом.

Отметим возможные варианты *распределения способов организованности* в цикле — способов композиционирования как разновидностей организованностей. Мы можем применить для этого ряд определяющих и взаимодополняющих пар понятий и будем иметь дело не с одним понятием, а с "гнездами".

Пара "порядок — хаос". Это — одна из тех пар, которые сразу воспринимаются людьми, даже далекими от искусства. Она вызывает множество аналогий из неорганического, органического и социального мира* и применима ко всему искусству и проявлениям эстетического.

Эта пара свойств композиции распределяется по циклу как *доминирование* жестко организованного **порядка в начальной фазе цикла и хаотических процессов, преобладающих при завершении цикла**. Во всех архаиках (и в категории трагического в целом) в композиции нарочито демонстрируется "*упорядоченность*", или "*организованность*": композиция строится как выпирающий наружу *каркас* организованности (отсюда — такие течения XX века, как "конструктивизм" и "рационализм"). Во всех декадансах (и в категории низменного в целом) композиция производит впечатление преднамеренного хаотического разрушения целостности. **Средняя фаза цикла демонстрируют равенство** названных тенденций: и упорядоченности, и некоторой хаотичности, что очень напоминает сущность человека, который и детерминирован, и свободен, и подчинен внешней упорядоченности, и противостоит ей. Кстати, излюбленная французами (например, Ларошфуко, с его афоризмами) и англичанами **намеренная противоречивость в моде** типа "элегантной небрежности" (своей — у каждого века) возникает именно по этой причине.

Пара "*простота — сложность*" характеризует композицию в определенном ракурсе (ею более всего оперируют как художники, так и зрители). Она по смыслу пересекается со множеством формально-композиционных пар. В их числе — "*насыщенность — разреженность*", "*монолитность — рассредоточенность*", а в пределе — "*единственность — множественность*".

Пара "оригинальность — монотонность (тривиальность)"

Увлечение теорией информации не прошло для психологии даром. Теперь известно, что достаточно пяти повторов, чтобы возникло *ожидание того же мотива*, и это делает композицию с пятью повторами *банальной*. Если ожидание вдруг не подтвердится, возникнет ощущение ее *оригинальности*. Этот вывод позволяет выстроить из пары "оригинальность — монотонность" более системную тройку (оригинальность — избыточность — монотонность) и отнести ее к типам композиции на фазах цикла любой категории. Назовем их.

Архаика. (Фаза 1). Оригинальность, новизна (но и некоторая трудность ориентации в незнакомом).

Классика. (Фаза 2). Избыточность, оптимальной сложности композиция.
Декаданс. (Фаза 3). Монотонность, тривиальность (легкость узнавания).

Исходя из этого можно вывести соответствующие *пропорции начал*, участвующих в построении композиции. Резкие и оригинальные композиции преобладают на первом, архаическом, этапе, их *мало кто понимает*. Спокойные, достаточно сложные (с избыточным запасом сложности, а потому *органичные*) композиции присущи второму, среднему, или классическому, этапу. Длинные и бесконечно скучные композиции мы обнаруживаем на последнем этапе декаданса, зато они *всем понятны* в силу своей тривиальности и оттого столь массовы (например, мексиканские и прочие сериалы, дамские романы, серийные детективы, комиксы и т.д.). Мы не раз будем обращаться к этой убедительной характеристике, имеющей массу оттенков.

На данной основе можно также охарактеризовать естественный эстетический цикл, с его неперемнной скачкообразной сменой качества: *бывшее вначале оригинальным при многократном восприятии становится банальным* — стирается. Авторам необходимо искать новое качество формы, с новой оригинальностью (но содержание неизбежно вырождается, сколько ни упражняйся в форме!).

Пара "*новация — стереотип*" является определенным ракурсом того же построения, и она скорее оценочная. Если "оригинальность" личностна, то "стереотипность" отражает преимущественно социальный ракурс той же темы. Стереотипы (куда входит и коллективное бессознательное) носят групповой характер, хотя принадлежат каждому в отдельности. Всякий прорыв есть новация, нарушающая социальный "статус кво". Со стереотипами жить проще: они лежат в основе жизненной моторики, создают базис психики и являются основой тупой, беспросветной жизни. Новаторы (футурверты), как правило, трагичны — стереотипичные люди (постверты) в пределе смешны и страшны в своей ориентации на незыблемость "заведенного порядка". Это — порождающая пара и для такой темы, как *отцы и дети*.

Пара "*интегрированное — дифференцированное*" выступает как дополняющая к предыдущим и характеризует *специфичность процессов*. Интегративные тенденции существенны для начала цикла (мощная объединительная сила), дифференцированные — присущи фазе окончания (распад). Понятно, что **порядок** строится на интегрированном, а **хаос** — на дифференциации, разъединении целого.

Пара "*центростремительное — центробежное*" тоже своеобразный ракурс по отношению к первым парам. *Стремление к центру* есть удержание *порядка* и *интегрированности* в целое; удаление от центра есть *бегство от порядка, дифференциация*, хаос.

С нашей точки зрения, центрически организованное есть иерархически организованное, только в другом ракурсе. Это — очень важная обществоведческая характеристика жизни государств как организмов, и из нее следует, что в историческом цикле четко организованные центричные тирании (иерархии) все равно распадаются на более локальные образования, со множеством маленьких тиранов, причем распад может происходить в несколько этапов, с образованием

все более мелких удельных княжеств (ноэмов). Таков переход доминирования к нижним уровням иерархии.

Не менее важна данная пара и при рассмотрении специфики композиции.

Пара "моно-" — "гетеро-" ("поли-"), соотношение *единичности и множественности*, в композиции проявляется еще яснее. Здесь особых пояснений не требуется. Она может раскрываться в близких к ней парах, например "моноклитное (единство) — множественность (как разнообразие)". Данная пара очевидным образом связана с предыдущими: интегрированное становится моническим (единым), группируется вокруг центра, создает единый порядок; дифференцирование порождает многообразие, бегство от единого порядка, отрыв от центра, сопротивление иерархии.

Ее проявления особенно отчетливы на границах цикла. В обществе это — движение от монополюсной власти к множественности (демократия и даже охлократия). Первоначальное (как содержательное) есть единое, унитарное, "моно-". Например, единая империя, далее — ее неизбежный распад (империя Александра Македонского, Великобритания, СССР). При распаде мы получаем много государств, то есть много форм ("поли-") из одной моноформы. Сразу всплывают в памяти фразы: "Мы должны еще теснее сплотить наши ряды вокруг!"; "Мы должны сохранить моноклитное единство рабочего класса!" — на начале цикла, а также лозунги "самостийности" — на исходе цикла. Если подразумевать всю пятерку возможных форм правления у Сократа, то эта пара демонстрирует ее пределы.

Работа пары "содержание — форма" была замечательно проанализирована в системном и кибернетическом освещении Н.И. Крюковским. Соотношение "содержание — форма" эволюционирует от простой, единой, моноформы *при избытке содержания* к многообразию формального в конце, характерному для *исчерпанного содержания* ("чем чаще все меняется, тем вернее остается неизменным").

Если рассмотреть три фазы бытия этой пары, обнаружится, что у каждой фазы есть свой **темп** перемен: застывшая каноничность — в первой фазе, спокойный и органичный темп перемен — в средней, калейдоскопическое мелькание — в конце. Мы упоминаем о данной проблеме темпа при обсуждении композиционных понятий у В.А. Фаворского.

Избыток содержания при скудности формы порождает особую тенденцию первой (или начальной) фазы цикла — ею является **тотальность**. В XX веке были: и "Тотальная архитектура" В. Гропиуса, и "тотальный дизайн" в целом ряде разновидностей, и "тотальная социология". Тотальность программна, она отражает *экспансивный характер, присущий единому*. Тотальность есть результат своеобразного "опьянения" от избыточности *содержания*, которое еще совершенно не нашло своей формы (почти все ячейки структуры системы еще пусты). Отсюда — иллюзия "бесконечных возможностей" первого этапа.

Можно дать сказанному и обществоведческую трактовку. *Моноклитность* в социальном смысле есть энергичная, жестко организованная тирания (диктатура), *воля единого*. Соответственно, принцип *поли-*, многообразие как *воля всех*, — демократия. Недаром римляне-республиканцы в ответственные моменты избирали

диктатора (они, кстати, переняли и опыт монизма Египта, и опыт восточных деспотий, и опыт греческой демократии, смешав их в единое).

Тотальность в области собственности есть *государственная собственность*, процветающая на начальном этапе (один тотальный хозяин, например фараон = государство), и *частная* — на последнем (частная в пределе, вообще здесь достаточно собственности *множества хозяев*). Причем эта проявленность в менее явной форме характерна и для малых (11-летних) циклов политики, например в Англии, с ее приливами *национализации* (“моно-”) и *приватизации* (“поли-”), или для аналогичных по смыслу циклов истории США, описанных А.М. Шлезингером-младшим.

Тотальность в образе жизни на первом этапе есть *унификация* (единообразие), а на последнем — *персонализация* (многообразие). Например, все население после китайской “культурной революции” было обряжено в полувоенную форму (предельная унификация), а теперь там в цене неповторимый личный стиль. В николаевской России были введены униформы для целых социальных групп (военные, чиновники, студенты, инженеры и т.д.). Где-то посредине, между всеобщностью и единичностью, лежит современный набор групповых, например *стратных*, стилей (деловой, молодежный и т.п.).

Интересно отметить, что отмеченные тенденции (например, тотальности) накладываются на один из четырех типов менталитета. В этом случае возникают феномены резонанса (российский авангард XX века) или наложения с погашением (например, стиль “арт-деко”).

Содержательно напряженные пары, с рядом важнейших характеристик, заложены в 9 парах (18 модулах) Л.А. Зеленова. Парность как самый широкий композиционный принцип (в том числе и в пространственных искусствах), исследовалась в теории композиционных контрастов И. Иттена.

Применительно к режиссерскому искусству принцип борьбы противоречий и типология характерных пар изучены П.М. Ершовым: “Материалом режиссерского искусства служит борьба”, — утверждает он. А “принцип обострения борьбы”, т.е. актуализация движущего противоречия композиции спектакля, выступает в качестве основы задания композиционного напряжения.

Триада композиционирования

Среди композиционных закономерностей, создающих композицию как организованность, можно выделить три такие, которые встречаются во всех теориях композиции в том или ином виде: это — **цельность (целостность), симметрия и ритм**, где *цельность* определяет собой *строение*, *симметрия* — *равновесие* (внутреннюю уравновешенность), а *ритм* — *движение* (в том числе и бывшее). Если мы будем идти от временных искусств к пространственным, изменится лишь последовательность: первый — *ритм* (движение), затем — *уравновешенность* целого (симметрия — диссимметрия — асимметрия) и, наконец, проблемы устройства, строения целого, *цельность*.

Говоря проще, сходные по смыслу ключевые понятия можно представить в рядах:

- строение — цельность — целостность (соподчиненность);
- равновесие (уравновешенность) — симметрия (асимметрия, диссимметрия);
- движение — ритм.

По сути, названные три закономерности отнюдь не рядоположенные, особенно если понимать *композицию как способ организации*. Одна из них — *динамическая* (временная организация), а оставшаяся пара понятий относится в некотором смысле к *статике* (организация строения целого и способ создания уравновешенности в системе целого).

Здесь мы задали **организмическую модель** композиции, более сложную, чем модель системную (даже с включением в нее определения *целостности*). Во множестве последующих определений мы будем связывать композицию как способ организации в хронотопе (во времени и пространстве) с двумя качествами: **это — целостность** (очень часто под ней подразумевается *организмичность*, композиция как организм) и **равновесие** (уравновешивание, причем не только частей в целом, но и органов — в организме). Организация композиции во времени есть отражение всеобщих свойств эволюционирующих систем и эволюции общества в частности. Но важнее всего, что организация во времени предполагает удержание тех же свойств целостности и равновесия, отчего вся тройка мыслится как неразрывность.

Организм композиции уравновешен и завершен в себе в пространстве и во времени — иначе это не организм. Способ установления пространственной границы — проблема пространственной композиции. Способ установления границы в композиционном времени (завершенности в себе) — гораздо более сложная проблема временных искусств. Это — проблема *композиции как цикла жизни*, где мы должны задать *рождение, жизнь и смерть* — и здесь творцы искусства сродни самому Креатору. В данном случае мы сталкиваемся со всеобщими понятиями **сценирования**, частным проявлением которого является проблематика сюжета, фабулы и т.д. Сценирование — как завершенное во времени действие — применяется не только во временных искусствах, но и в пространственных. Сегодня оно вообще вышло за рамки искусства и приобрело всеобщий характер в человеческой деятельности.

Один из возможных вариантов осмысления организмического подхода к композиции — состояния и характеры, а также их типы, их пакеты и разновидности. Состояния и характеры как понятия связаны с *генеральным принципом антропоморфизма*, то есть устройства эстетических произведений, в которых отражается весь универсум, по мере человека. Это — следующие шаги, которые ждут нас после осуществления более-менее понятной связи “выразительный модус — композиция — форма”.

11.2. Динамические понятия "метр" и "ритм" и их всеобщность

Ни одна теория композиции ни в одном из видов искусства не обходится без темы "метр и ритм". Мы попытаемся дать им предельно широкую системогенетическую трактовку.

Преимущественно речь пойдет о форме, важнейшими инструментами создания которой являются метр и ритм. Поскольку композиция решает задачу развертывания образа во времени и (или) пространстве, эти средства являются в искусствах всеобщими.

Слово «ритм» в переводе с греческого обозначает «течение»; сущность всякого ритма заключается в организации прямого или косвенного *композиционного движения*. Динамические свойства ритма обеспечиваются чередованием элементов формы и их разным интонационным акцентированием. Здесь обнаруживаются как бы два полюса: *монотонность* однородного повтора и повторение *с нарастанием или убыванием*. В этом смысле **ритм как средство организации композиции** означает закономерное чередование соизмеримых элементов композиции. Таким образом, ритм часто определяют как чередование соизмеримого разного, а метр — как монотонную повторяемость одинакового, иногда — одного и того же. Присмотримся к данным понятиям из окна циклической картины мира.

Ритм задает направление, скорость, темп, организует движение элементов неким единым художественным законом. Ритм задает при этом и внутреннюю напряженность всей композиции, но она соотносится с формальной стороной достаточно сложно. Мы говорим все время как бы о двух типах ритмов: о формальном (измеряемом в том числе и количественно) и содержательном (качественном). При помощи осей количества и качества у нас строится график композиционного напряжения.

Сложный ритм включает систему элементов, объединяемых *пропорциональной зависимостью* нарастания или убывания. В этом освещении закон ритма получает математическое выражение.

В понятиях метра и ритма есть как бы *две модели времени*: цилиндрическая и коническая. **Метр** порождается равномерным течением времени на цилиндрической спирали (так возникает *метрическая шкала*, во времени — хронометры, а в пространстве — мерные линейки). **Ритм** есть закономерная неравномерность. Две ее разновидности, конвергентная и дивергентная, центростремительная и центробежная, — это разновидности процессов на конических спиралях. Поэтому *в терминах ускорения* возникают знаки "+" и "—", общественные характеристики, например "ускорение" и "застой" (замедление и остановка времени, когда ускорение становится равно нулю). Нет сомнения, что фундаментальные группы симметрии связаны с данными понятиями, и вполне очевидным образом.

Рассмотрим, что стоит за этим, если иметь в виду всеобщие, *инвариантные, генетические процессы*. За этим стоят метрические, равномерные, создающие

устойчивость нашего мира естественные циклы: смена дня и ночи, смена времен года, пакеты равномерных исторических и прочих циклов, описанных в историографии А.Л. Чижевского. Таким же пакетом циклов обладаем *мы сами*: равномерно бьется наше сердце, есть свои ритмы у каждого нашего органа, известны стабильные возрастные ритмы мужчин и женщин, ритмы кризисов и т.д..

Можно предположить по аналогии, что метр репрезентирует и циклически “удерживает в образе” сложившийся пакет равномерных, регулярных естественных природных и человеческих циклов. Не задав отсылки в нашем сознании к метру, мы не сможем организовать ритм.

Ритм репрезентирует все прочие закономерные неравномерные процессы. Он видоизменяется в цикле от простого к сложному, от единичного ко множеству (синкопированные ритмы). Даже чисто формальный ритм в композиции, понимаемый как художественный закон, отображает вложенность: “универсум — мир — среда”.

Ритм в композиции — явление многоуровневое. Наложение трех уровней ритмов, по нашему убеждению, и создает ту самую **сверхсложность или избыточность информации**, которая делает произведения искусства либо инвариантными (мировой классикой, произведениями, пригодными “на все времена”), либо резонансными, то есть периодически возрождающимися в тех или иных идентичных исторических фазах.

К теме ритмических закономерностей мы обратимся ниже — при анализе композиционного времени и двух законов композиции. Понимание и построение **композиции как ритмического закона** имеет три уровня и облечено в два логических процесса, анализ и синтез, происходящих в творчестве синхронно, а в проектировании и педагогике — раздельно.

В процессе художественного восприятия мы “слышим” в слове не только те акустические признаки, которые существенны для его отождествления в качестве словесного знака, но и те, которые дают нам чувственный образ, используемый как опора для воссоздания специфических квазиобъектов искусства, например фоннику, ритмическую характеристику. Как отмечает в своей работе “Психология общения” А.А. Леонтьев, “этот чувственный образ, “угадываемый” по отдельным характеристикам так же, как мы угадываем слово по отдельным его звуковым признакам, дает нам своего рода обратную связь на восприятие. Начиная слушать поэтическую строку, мы уже по ее началу бессознательно прогнозируем ритм стиха, — возникает то, что Б. Томашевский удачно назвал “**ритмическим импульсом**”: ритмический импульс есть “общее впечатление ритмической системы стиха, создающееся на основе восприятия более или менее большого ряда стихов воспринимаемого стихотворения”.

А.А. Леонтьев пишет, что метр и ритм не могут эволюционировать сами по себе. “В поэзии эволюция ритма наступает тогда, когда это диктуется развитием поэтического содержания (опять-таки если понимать под последним не просто “поэтическую семантику”, а всю ту функциональную нагрузку, которую несет поэтический язык в процессах поэтического общения). Конечно, эта связь не однозначна, она как бы замаскирована тем, что отдельные поэтические приемы

всегда актуализируются как система, но это не абстрактная, существующая в потенции система приемов, а динамическая система способов их актуализации”.

В статье "Как делать стихи" В. Маяковский написал: "Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм или электричество — это виды энергии". Точно такие же свойства *ритма пространственных фигур* описывает в своей книге "Супрематизм" К. Малевич, который вводит "принцип экономии", по сути, перелагая в искусство свою энергетическую концепцию Вселенной.

Основные свойства ритма: периодичность, равномерность (или более сложная закономерность) — в искусстве важны как **средство достижения резонанса** с воспринимающим. Резонанс возникает в результате настройки, он приводит зрителя в такое состояние, когда малейшее отклонение от закономерности ощущается его ритмическим чувством.

Интонационно-ритмические особенности и возможности литературы зафиксированы, например, в наборе стихотворных размеров и особо исследуются литературоведением. Такой набор не просто константен, хотя достаточно устойчив, он как бы пакетно меняется в истории, точно отражая в *совокупности необходимых эпохе интонаций* свой набор ритмов. Эти процессы исследовал А. Белый, и его мысли по-настоящему инвариантны, применимы во всем искусстве. Тем не менее прав Выготский, говоривший об относительности вывода Белого (право в своем цикле).

Интересно, что при анализе ритма стихотворений в формуле двух ритмов у Л.С. Выготского незримо возникает третье — необходимая неподвижная метрическая система отсчета, равномерность, метрическая линейка. Выготский удерживает **единство трех ритмов**: это — метроном (мерная линейка), ритм стиха как каркаса (ямб и т.п., оркестрический метр), ритм звуковой формы живого языка. Последнее "натягивается" поверх опорной конструкции стихотворного размера и сложно взаимодействует с ним. Близкий образ есть у А. Блока: стихотворение — это ткань, которую поэт набрасывает на копыта рифм. Как пишет Выготский о ритмах, "форма образуется не их слиянием воедино, а путем **конструктивного подчинения** одних факторов другим", и далее, цитируя Тынянова: "ощущение формы всегда есть ощущение протекания". По его мнению, композиция строится на основе доминантного выбора ритма.

11.3. Интонационно-ритмическая и смысловая организация композиции

В. Солоухин говорил, что Маяковскому нужно было назвать свою статью "Как **я** делаю стихи": такого рода поиск ритма (вышагивание) свойствен лично ему, поскольку маршевая ритмическая конструкция определяла собой основной строй его поэзии — поэзии "агитатора, горлана, главаря". Это — его неповторимая интонация, его метод энергетизировать ритмом.

Ритм всегда имеет тонко определяемое интонационное значение. Не только поэты и писатели, но и кинорежиссеры и актеры, описывая творческие муки, говорят, что сначала ищется некий звук, *интонация*, и вот она-то затем и *облекается в тот или иной необходимый ритм*. Для них ритм не только форма, но и определенная, интонированная, выразительность. Более того, первично именно найденное качество — интонация, "музыкальный звук", поэтому многие художники ищут ее если не в музыке, то, по крайней мере, в звуковом эквиваленте.

Я.Я. Рогинский обнаружил наличие в произведениях искусства первобытного мира двух ритмических структур: это — "ритм-образ" и "ритм-физиология". Данные понятия сложно определяют все вышесказанное и уже явно принадлежат другой сфере, близкой к системе К.С. Станиславского (два уровня смыслов, два уровня задач, понятие "сверхзадачи"): это — сфера проектирования образа.

Например, *замедленный ритм монтажа* у Андрея Тарковского имеет свою образную обусловленность: он не столько создает скрытый ритм сновидения на грани реальности (как у Бергмана), сколько задает "библейский ритм" происходящего на экране: лишь с позиции Бога можно смотреть на мир так неспешно. Ассоциативный словарь видимого в кадре, скажем, в "Сталкере", имеет конкретную "разорванность" хаотично набросанных "отбросов цивилизации". Контрастное наложение двух и более *разноуровневых ритмов* создает сложное напряжение: отбросы цивилизации мы видим в кадре как ритм вещей нижнего уровня, пластику актеров — как ритм системный, а высшая, надсистемная, нравственность скрыто внушается нам на уровне "гудения колокола" третьим ритмом, ритмом монтажа и произносимыми текстами из священных книг. Этот многослойный закон иносказания, или **закон эмпатии ритма**, в искусстве формулировался не раз. Может быть, мы впервые представили его многослойность как системно-иерархическую.

В сложном философском кино и в литературе высокой пробы дешифровка скрытых смыслов как бы поставлена перед зрителем и читателем в качестве задачи. В произведениях дизайна мы видим лишь то, что видим, то есть смотрящему может показаться, что работает один ритм формы. Между тем значительные, истинные произведения мировой архитектуры и дизайна построены на основе *как минимум двух взаимопроникающих ритмических рядов*. С нашей точки зрения, **дополнительность ритмов**, выраженная в рядах пропорций, является проявлением ряда законов: закона дополнительности модусов эстетического (развитую нами в многоуровневую модель — модель многоуровневой дополнительности), а также закона двух интонаций, приводящих к катарсису, по Л.С. Выготскому (ниже мы даем этому и формально-графическое выражение).

Измерениям и трактовке "встречных рядов пропорций" в архитектуре посвящены достаточно подробные работы. Интересно отметить, что кроме дополнительности здесь применяется второй наш принцип — "**встречность**", которую мы трактуем как встречность временных векторов на разных уровнях. Встречные временные ритмы применяются в драматургии, кино и театре.

В архитектурных произведениях можно обнаружить и более сложную диалектику двух ритмов, не поддающуюся прямой расшифровке. Но одно очевидно: всякий применяемый ритм так или иначе интонирован, он работает на сверхзадачу времени. И поэтому общее впечатление, например, от церкви Вознесения в Коломне является первичным, а архитектонику образа и порядок ритма по уровням мы раскрываем в ней потом. Они, конечно же, взаимосвязаны (законом двух ритмов Рогинского или законом трех ритмов Выготского, что, рискнем предположить, одно и то же).

Тот способ выявления образного ритма в поэзии, о котором писал В.В. Маяковский, на самом деле шире формального ритма: одновременно под найденный ритм им подбирались аллитерационная и музыкально-интонационная основа, ибо творение целостно. Содержание облекалось в выразительную напряженную структуру, остальное развивалось как элементы данного физиологического ритма звучания, постепенно дорабатываясь до завершенности целого.

Для пространственных искусств это можно сформулировать в виде интересного **закона наложения (резонанса) двух ритмов + метр**. Скажем, в картине *конструкт содержания* берется с уровня выше (конструкция живописных пятен часто находилась художниками при помощи предварительной *лепки трехмерных моделей* — так, например, описывал свой способ работы художник-передвижник Маковский), а сами физиологические, формальные, средства — с уровня ниже (формальные составляющие живописи — линия, пятно, тон, цвет — пришли с нижнего уровня, из декоративно-прикладного искусства).

Общий закон состоит в том, что *модель содержания конструируется уровнем выше* (в видах искусства), а *материальное, форма, берется из вида искусства, расположенного уровнем ниже*. Возможно, отсюда и разные ритмы выразительности образа и физиологии восприятия формы, отсюда — иносказание и "подталкивание" при помощи композиции, как развитие иносказания во времени, как прокладывание пути ко второму, невидимому, смыслу, как достижение "сверхзадачи". Это — явная конструкция произведения искусства. Но в данном варианте мы все время говорим об *одном уровне смыслов* (сверхзадача), между тем мы должны предположить, что перед нами — **смысловой пакет**.

Двойственность смысла представляет собой герменевтическую и семантическую проблему. Известный современный герменевт П. Рикер сформулировал это как *семантический закон*: закон смысла — полисемия. Он сконструировал смысл как "дву- или много-смысленный" и роль этой конструкции смысла свел к тому, чтобы "всякий раз (хотя и несходным образом) показывать, скрывая." А всякую структуру, "где один смысл, — прямой, первичный, буквальный, означает одновременно и другой смысл, косвенный, вторичный, иносказательный, который может быть понят лишь через первый", вслед за Рикером мы называем **символом**. Этот круг выражений с двойным смыслом составляет собственно герменевтическое поле: импульс скрытого смысла, заключенный в произведении, мобилизует работу

мышления, которая состоит “в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом”, в раскрытии значащих уровней, или слоев, на пути к расшифровке *нескольких уровней смысла* (очевидного смысла, надсмыслов, метасмысла и т.д.). Кстати, это тонко почувствовал С. Лем, напрямую преподнесший читателю многоуровневые сложности постижения смыслов метафорически в целом ряде своих творений (самая яркая иллюстрация нашего принципа — “Футурологический конгресс”, где психическая реальность предстает как многослойное образование, состоящее из галлюцинаций многих уровней).

Отсюда вывод: ценность искусства, символического по своей природе, состоит в иносказании, которое герменевты называли “способностью к двойному смыслу.” Двойной смысл, с семантической точки зрения, устроен так, что он передает надсмысл посредством первого смысла; *в символе* первичный, буквальный, земной, часто физический *смысл отсылает* к фигуральному, духовному, часто трансцендентальному, *онтологическому смыслу*, который никак не может быть преподан вне этого косвенного обозначения. С изложенной позиции, искусство предстает как поле символических выражений, а воспринимающий искусство человек является источником интерпретационных методов с целью адекватного понимания искусства и его смыслов.

Сказанное выше интересно сочетается также с переходом “знака” в “сверхзнак”, с проблемой *содержательного символа* на первом этапе и *формального символизма* — на последнем (в структуре цикла).

В фильме Клода Лелюша 1965 года “Мужчина и женщина” идет *параллельный монтаж* нескольких линий (и попеременный, и параллельный). Героями этого фильма можно считать и музыку, которая живет сама по себе, и стихи, и удивительные по глубине песни. Они настолько шире той достаточно простой истории из реальности, которая разворачивается на экране, что этот разлет, **натяжение уровней смыслов** создают настоящее романтическое напряжение. Прием явно перенял Э. Рязанов, и не он один. Но у него (“С легким паром!”) получилось хоть что-то близкое по растяжке “изысканного “верха” стихов и песен и более чем банального и надуманного “низа”.

Если говорить об осознании и выражении “пакета смыслов” в ритме и вообще в наборе художественных средств, то его осознали примерно в одно и то же время как художественный прием: в кино — А.С. Михалков-Кончаловский (“принцип слоеного пирога”, о котором он писал по поводу композиции фильма “Романс о влюбленных) и в дизайне — В.Л. Глазычев* (принцип “пакета слайдов”). В сериях упражнений в Сенежской студии принцип “пакета слайдов” был реализован по поводу изобразительного пространства — оно воспринималось “слоеным”, и на каждом слое можно было решать свои художественные задачи, а потом складывать их в “пакет слайдов”.

Таким образом, в нашем времени многослойными являются не только приводимые нами индикаторы, но и приемы иносказания, уровни и пакеты смыслов.

Все наши усложнения мы постараемся сейчас завершить одним ходом и далее приступим к обратному процессу — к синтезу и упрощению. Это подведение итогов — короткое, но мы оцениваем его как самое важное, из того, что можно сказать об искусстве и его возможностях.

11.4. Трехосевое строение художественного произведения

Подведем итоги сказанному, привлекая для этого трехосевую модель.

1) Вертикальная онтологическая и иерархическая ось (верх — низ)

Это — вертикальная **вложенность**, тройная (как минимум) альтитуда, **иерархия миров**. Уровней альтитуды мы можем избрать не только три, но и пять или сколько угодно. Однако ориентироваться в пяти мирах сразу непривычно, хотя готические романы содержали и такие, “вложенные”, построения.

На вертикальной оси возникает понятие **о доминирующем масштабе**, который перерастает в **иерархическую доминанту**. Это — очень важное понятие, относящееся в том числе и к олицетворению.

Обратимся, например, к картине Брейгеля “Зима”. Здесь очевиден набор масштабов — от природно-геологического (панорама долины в обрамлении гор) до нормального человеческого (открытая дверь в доме, рядом с которым жгут костер, люди на катке, повозки на дороге, охотники на снегу — целый нарратив со сценарием, куда более удачный, чем остальные картины серии) и микромасштаба (сидящие и летящие птицы, нетерпение собак вблизи от жилья). Но что за масштаб доминирует в картине? Это — средневековый масштаб корпоративной ячейки, а люди лишь части организованного целого, причем целое удерживает церковь в глубине пейзажа — его символическая доминанта. Итак, это масштаб небольшого, но сплоченного человеческого коллектива, объединенного теологическим менталитетом.

2) Горизонтальная ось “прошлое — настоящее — будущее”, или цикл

В настоящем художественном произведении тройка “было — есть — будет” может быть представлена (задана) изысканным полунамеком (Басё) или легким эскизным движением (Пушкин). Пространство и время здесь имеют свойство ассоциироваться, взаимопретекать.

Любое, самое коротенькое, стихотворение Пастернака обязательно удерживает три модуса времени. т.е. временной жизненный цикл, в который вписан человек. “Гул затих” — уже прошло, “Я вышел на подмости” — идет сейчас, “Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку” — еще будет. И все пространство задано одним гулким словом — “отголоске”. Ловить отголосок в реальном пространстве и ловить отзвук судьбы во времени здесь одно и то же.

Очень важны пределы времен, в которые вписан человек. Когда Пастернак использует максимальный масштаб (мело, мело *по всей земле*) и дополняет его обезличенностью героев, назывными построениями, он задает масштаб не только пространства (езде), но и времени (всегда). Картина происходящего перерастает в притчу: это было, есть и будет везде и всегда, такова хрупкая суть человека и

вместе с тем — уникальность его единственной жизни. Обезличенное размышление обретает шекспировское звучание.

И напротив, любительские стихи как правило, именно этой панорамности пространства-времени не удерживают. Ведь она должна присутствовать не прямо, а обнаруживаться с некоторым трудом, вскользь, завуалировано.

Способов удержания трех модусов времени в искусстве — множество, и они различаются в группе временных и в группе пространственных искусств. Тем не менее любой архитектурный шедевр, вызвавший восхищение современников, содержит как намек на прошлое, так и прорыв в будущее. Смещение доминант в ту или другую сторону происходит по циклу: в архаиках больше будущего, в декадансах — прошлого.

Если временная троичность разрывается и преобладает только один модус, произведение становится чужеродным человеческой среде и некоторое время воспринимается как крайне обедненное. Таким, например, было восприятие современниками зданий конструктивизма (будущее без прошлого). Резкий откат к неоклассицизму был платой за эту гипероригинальность.

Напротив, для примера выбрасывания будущего можно назвать эклектические особняки модерна, построенные безо всякой фантазии как набор культурных “цитат” (прошлое без будущего). Не лучше и то, что по большей части строят наши нувориши сегодня.

3) *Ось пакета смыслов*

Третья ось позволяет уйти от противостояния “содержание и форма” на иные плоскости. Эта третья ортогональная ось — “пакет смыслов” (смысл первого плана, второго и т.д.). Здесь тоже есть свои масштабы (смысловые), и возможна их иерархия.

Художественная композиция содержит **пакет смыслов**. Он явно иерархический, т.е. перед нами не просто парность, по Рикеру, или циклический пакет, по Ракитову, а целая вертикально-горизонтальная **альтитуда смыслов**.

Простейший тип — дуальность (куплет — припев), наиболее распространенный — троичность (тезис — антитезис — синтез). Но можно представить себе и художественное произведение с большим количеством слоев, с пяти- и более мерным пакетом.

Например, Андрей Тарковский в своих фильмах [595] использовал сложный иерархический прием смыслового построения. Повторить его невозможно, как всякое искусство, но кое-что об этом он рассказывал сам.

Первый слой смыслов — аристотелевский, содержащий завершено-глобальные идеи, а также практически суперконспект из истории мировой философии. Масштаб смысла общечеловеческий — вечные философские проблемы.

Второй слой смыслов — музыка Баха, с ее божественным течением времени и трансцендентальной невыразимостью Бога. Это — текущая экзистенция человеческой жизни все в том же масштабе.

Третий слой смыслов — актуальная проблематика “натура — культура” (природа и цивилизация, культура и технос).

Прием его фильмов — необычное столкновение временных смыслов и их темпоритма, создающее новые, в том числе не запроектированные, смысловые связи у зрителя.

В фильме “Сталкер” в теме “сна в зоне” использована панорама визуальных знаков — изумительных по тонкости репродукций с произведений западного искусства, разбросанных под водой, вперемешку с техническим цивилизационным мусором, рваными календарями, живыми рыбами и разводами мазута. Смыслы, обозначенные этими знаками, в кадре не просто встречаются, а сталкиваются, как в текстах постмодернизма. Это — столкновение разновременного, разнопространственного, разнокультурного, живого и мертвого, природы и цивилизации, естественного и искусственного. Звуковым фоном всего этого картинного столкновения служат такие же рваные цитаты из Библии, тексты и звуки дзен-буддизма и т.д. Когда думаешь о ритме, задаешься вопросом: “Кто же смотрит этим медленным взглядом, причем откуда-то сверху?”, — и убеждаешься, что рассматривается этот наш мир глазами инопланетной Зоны. Масштаб всей нашей истории, ее разнообразия, ее прошлого, настоящего и будущего, словно помещен тем самым в коробочку — в максимально возможный масштаб неведомого нам Космоса.

Эти вложенности, разновременные и разнопространственные склейки, будто визуализировали приемы постмодернистических изысков Делёза, а в кино это сделать гораздо сложнее, чем в литературе. Чего стоит хотя бы финал фильма “Ностальгия” — прошлое вложено в настоящее, удаленные во времени и пространстве детские воспоминания о доме — в величественные мертвые руины чужеземного храма. Это лишний раз доказывает, что русские художники, где им Бог дает, там и реализуют все то, что на Западе является философией. Но если гениальность философа Достоевского Запад признал, то понять хотя бы равнозначность философа Тарковского философу Делёзу он пока не способен.



Глава 12

ХРОНОТОПИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ

Время в композиции

Как из-под валков вылезает сжатая ими проволока, так и интонационное направление в композиции произведений искусства создается некой дихотомией, зажатием, напряженностью. Нужные нам повороты напряжения в ходе композиционного развертывания обеспечиваются только введением новых дихотомий. Это — “операторы” усиления напряжения, его уменьшения и последующего его снятия. В совокупности они отражены в графике композиционного напряжения.

12.1. Ментальное, художественное и психологическое время в композиции

Художественное время “работает” в обществе в особом “канале трансляции”, расположенном между социумом и человеком. Через этот универсальный канал транслируются все ценности, и именно к нему относятся феномены языка (алфавита, числа и так далее).

Чтобы миновать все сложности возможных трактовок, подойдем к вопросу циклически. Система трех времен, ментального, художественного и психологического, — это три яруса времени — во-первых, три фазовые циклические доминанты — во-вторых.

Названные времена соподчинены иерархически: ментальное время в “тройке” выступает как надсистемное, художественное — как системное, психологическое время — как подсистемное. Срединное положение художественного образа в канале коммуникации и определяет специфику его времени: **художественное время = ментальное время + психологическое время.**

Ментальное время мы подробно освещаем в наших книгах. Оно выступает как атрибут социального организма. В ментальном времени представлен онтологический, или *вертикальный*, способ обращения со временем — **олицетворение понятий** (и вообще всего многоуровневого набора рационального способа отражения мира) в особых временах. Художники моделируют Универсум, создавая свои особые миры, со своими особыми художественными временами.

Так, “аллегории” в живописи содержат момент олицетворения *понятий*, например у Микеланджело, который говорил и языком поэзии, и языком живописи *об одном и том же*. В художественной литературе возможности

конструирования новых времен и их композиционного столкновения — богаче, например "Синяя птица" М. Метерлинка, "Алиса в стране чудес" Л. Кэрролла, особенно после трактовки этого произведения Ж. Делёзом, или "Мастер и Маргарита" М. Булгакова. Это — целые *ансамбли* особых времен и миров. Они придумываются отнюдь не для забавы — они содержат в себе **ответы на вопросы о смысле сущего, которые иначе получить нельзя.**

Проявления в художественном *ментального времени* тяготеют к развернутому сложному символу, что зафиксировал К. Юнг в понятии архетипа и "коллективного бессознательного", а Э. Дюркгейм — в идее "коллективных представлений". Ментальные образы говорят с человеком *языком общества*, далеким от естественного языка самого человека. Наиболее отчетливо этот голос звучит в категории трагического и во всех архаиках.

Обратными свойствами обладает психологическое время: оно естественно (параллельно психологическому времени в композиции есть также признаки особого *биологического времени*, но о нем мы пока говорить не будем, ибо оно связано с равномерными циклами, лежащими в подоснове ритма вообще). В психологическом времени мы говорим о *горизонтальном измерении времени*: было — есть — будет. Описание феномена психологического времени как важной части художественного времени — одна из основных находок и классической литературы, и психологии конца XIX — начала XX веков. Художественное время произведения при восприятии (потреблении произведений искусства) *резонирует с психологическим временем* воспринимающего и опирается на его личный опыт. Психологическое время имеет ряд специфических свойств, которые переключались в художественное время и отразились в структуре композиции. Рассмотрим эту специфику — от простого к сложному.

Реальное (метрическое — "время часов") и психологическое время не совпадают практически никогда. Можно назвать два явных *оператора* психологического времени: **ускорение и замедление времени**, которые являются общими и для психологического, и для художественного времени. *Сжатие или ускорение* выражается в том, что "в считанные секунды проживается целая жизнь". Чаще всего это происходит при экстремальных обстоятельствах, угрозе смерти (вся жизнь прошла перед глазами). Аналогичными свойствами обладают для человека важные события и события радостные, их память акцентирует, записывает. *Растяжение или замедление*, а иногда даже остановка времени срабатывают в моменты вынужденного бездействия, а также в период неприятных для человека событий. Из памяти человека подобные отрезки времени "выпадают", психика таким образом самозащищается. Можно связать *ускорение и замедление* времени с креативными способностями, составляющими суть человека: творчество дает радость, время *летит*, лишение творчества делает время мучительным — оно *тянется*. Отсюда — рецепт счастья: сделайте свою жизнь радостной, наполненной **событиями** и творчеством, и она пролетит незаметно.

Отсюда же и **способ создания композиции** — ритмическая организация времени событиями, *акцентами* (специфичными для каждого вида искусства), идущая с нарастанием до кульминации; при достижении максимума необходимого

напряжения (что и есть *выражение модуса*) происходит насыщение, достигнут предел эмоционального возбуждения, после которого закономерно следует спад активности, а в конце композиции — попытка подвести итоги всего этого процесса, *оформить* понятое.

Психологи обнаружили, что есть типы личностей, которые живут в прошлом (эмоциональные, депрессивные), в настоящем (импульсивные, ощущающие) и в будущем (инициативные). Мужчины, например, чаще живут в будущем, женщины — в прошлом. Это заметил еще Оскар Уайльд: “Я люблю мужчин с будущим и женщин с прошлым”. Именно в таком психологическом поле мы обучаемся *путешествиям во времени* и благодаря этому свойству нашей психики видим мир панорамно — как жизненный путь. Подобные путешествия во времени не так уж безобидны: наше психологическое время может давать мощный энергетический заряд оптимизма, а может и парализовать волю. Пессимист говорит: “Еще не скоро,” — и упускает шанс за шансом, пока не оказывается у разбитого корыта, где его пессимизм находит подтверждение: “Я так и знал”. На феномене психологического времени основаны психологические методы и методики, при помощи которых человека “отправляют” к моменту получения некой психической травмы, чтобы пережить ее осознанно и снять ее последствия. Но тем же приемом можно многое “стереть из подсознания” — и на этом спекулирует так называемая “дианетика”.

Интересно отметить, что художественное время (как модельное отображение психологического) многое открыло психологам, они вообще очень любят исследовать произведения искусства *взамен* реальных психических процессов. Свою знаменитую работу о художественном времени Павел Флоренский начинает с феномена сна. Ему принадлежит открытие, суть которого в том, что время сна — *обратное*, а художественное время моделирует время сна. Мы называем это *принципом проективности искусства* (только в проекте причины и следствия меняются местами), а художник поступает именно как проектировщик: отталкиваясь от необходимого ему содержательного результата (замысла), он разворачивает механизмы и пружины композиции в обратной последовательности (хотя сам *его процесс* может идти иначе).

Феномен сна раскрывает перед нами один из слоев образа, а в большом произведении их не менее пяти. Мы уже говорили, что истинно великое произведение искусства есть “многослойный пирог”, **пакет времен** или, проще, *многоярусное вертикальное время*.

Например, в искусстве часто используется *удвоение времени*: поверх “обычной реальности” выстраивается “вторая реальность”, где живут грезы, сны, воспоминания, ассоциации. Здесь видны явные закономерности: если выносятся на поверхность вопросы онтологические, время замедляется и некий *квант прошлого* может рассматриваться в силу своей важности очень долго (романы М. Пруста). Эта вторая реальность способна играть роль *оператора внесения будущего*. Вообще в искусстве творец может использовать все *три модуса естественного времени* во множестве комбинаций плюс все возможности вертикального времени. Об акцентах мы говорим постоянно: преимущественное использование того или иного модуса задано выразительным модусом — аккордом, нотой, тональностью, по которой настраивается вся симфония.

Многослойность времен, своеобразная **композиция из времен**, существует не только в кино или литературе, но и во всех видах искусства без исключения. Ее можно найти даже в музыке, которая способна заставить “работать” разнообразные времена в дпящемся (в настоящем) звуке: вспомним такие музыкальные формы, как “Грезы” (представления будущего или *возможного*), “Воспоминания” (прошлое) и т.п. Такой крупный жанр, как симфония, стягивает в себя множество времен, и анализировать это столь же интересно, сколь и сложно.

* * *

Художественное время и его свойства складываются из совокупности, *взаимодействия* образующих его двух начал.

Из *ментального времени* в художественное пришли его специфические горизонтальные и вертикальные свойства. Из горизонтальных свойств следует упомянуть:

- обратимость (“прямая” и “обратная” направленность времени);
- возможность перемещения в будущее и прошлое.

Из немногих свойств вертикального времени можно назвать всего пару:

- многослойность вертикального времени (само наличие пакета времен как свойство ментального времени: например, у М. Булгакова в “Мастере и Маргарите” основой являются три мира, с тремя особыми временами);
- переходы между временными уровнями *вверх и вниз* (перемещения, в том числе в будущее и прошлое, как переходы в надсистему и подсистемы).

Особый разряд свойств задает возможность композиционного сочетания вертикального времени с горизонтальным. Здесь может быть использован принцип *вырезания фрагментов времени* и его свободного монтажа. Например, это уже известная нам горизонтальная контрамоция (*contra, против*) — нарезанное по кускам и склеенное наоборот горизонтальное время. Это и одноуровневый горизонтальный монтаж, и многоуровневый вертикальный монтаж (вырезание и склейка фрагментов разных уровней и разной направленности времени), и наиболее сложный, горизонтально-вертикальный, монтаж.

Таким образом, мы наметили практически все возможные типы композиционных приемов, позволяющих оперировать художественным временем.

Из *психологического времени* мы можем перенести в искусство возможность ускорения и замедления времени. Если довести эти возможности до предела, то и в верхнем пределе (бесконечно большое ускорение), и в нижнем (бесконечно большое замедление) это будет остановкой времени — смерть как “не жизнь” или как уровневый переход.

Существуют общие закономерности, присущие *временной композиции* вообще, следование которым является важнейшим условием художественности. Художественное время специально спроектировано, а произведения искусства организованы в соответствии со спецификой того или иного уровня художественного хронотопа (вида искусства), и этот способ организации продолжается в лежащих рядом прикладных формах (например, ДПИ, живопись и скульптура продолжены в дизайне). Произведение искусства рассчитано на

возбуждение *резонанса* в воспринимающем его человеке, но полноценно происходит это, во-первых, лишь в данном менталитете (смыслы картин И. Босха нам сегодня непонятны), во-вторых, при наличии достаточного уровня художественной подготовки (культуры восприятия, что выражено, например, такой фразой В.Ф. Асмуса: "Чтение есть труд и наслаждение"). Большинство попыток исследовать произведение искусства как **набор стимулов** приближается к этой точке зрения, но о специфике *композиции стимулов* (сценарий) речи пока вроде бы не вел никто. Роль композиции состоит в специальной *выразительной организации художественного времени и пространства*, отчего мы и называем произведения искусства маркированными хронотопоконцентраторами, имеющими определенный *индекс*.

Если данную функцию композиции довести до формулы, то она будет звучать так: *композиция есть выражение ментального хронотопа в художественном хронотопе, измеряемом напряженностью*.

Композиционное время практически полностью моделирует структуру иерархически упакованных времен человека, иначе не было бы со стороны человека встречного резонанса при восприятии произведения искусства. Сюда входит и естественное время (физическое, химическое, биологическое), и психологическое, и ментально-социальное. Человек — единственное существо на Земле, которое содержит в своей временной конструкции все это вместе.

12.2 Ритмический инвариант композиции

Начнем с аксиоматики, *утверждения*, которое касается композиции как феномена, одинаково присущего любому произведению любого вида и жанра искусства. Композиция в своей структуре отображает конвергентный конический цикл истории (цикл жизни человечества), с характерными для него асимметрией и пропорциональностью:

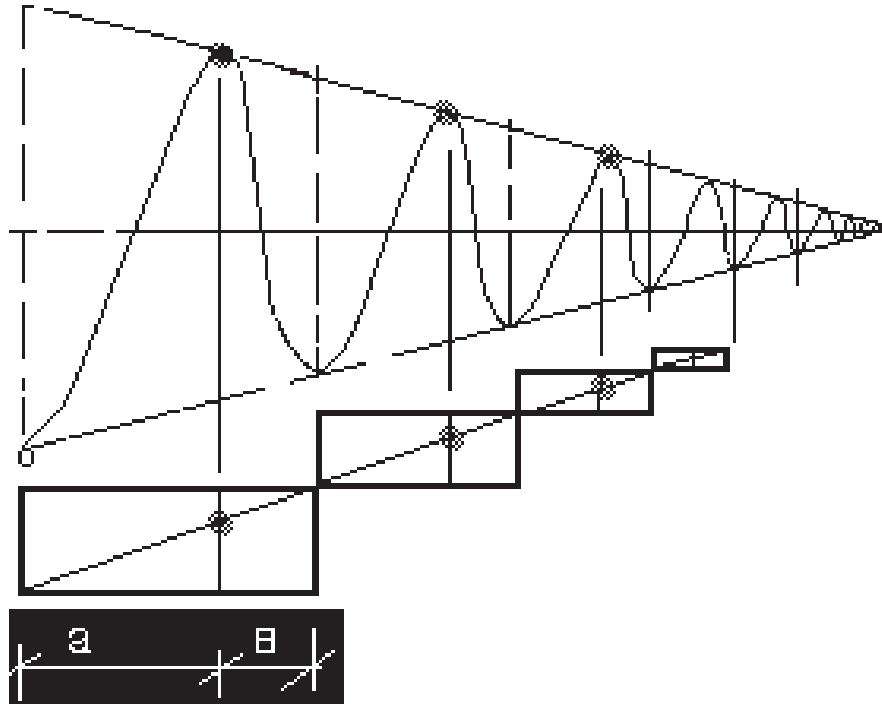


Рис. 108. Пропорция А : В — константа социальной эволюции.

Композиция есть *способ организации* художественного материала, преследующий цель достижения *определенной* художественной **выразительности**, содержательно обусловленной тем или иным менталитетом. Композиция конкретного произведения есть в этом смысле отпечаток, слепок, сколок определенного исторического времени и его неповторимого многомерного менталитета, возникающий вне зависимости от того, осознает это его творец или нет. Подобный способ организации имеет достаточно точную ментальную меру — *степень напряженности*, заложенной в композиционной пружине (мощность энергии, мера).

Эта мысль позволяет не только зафиксировать энергетическую мерность художественной композиции вообще ("**напряженность**"), но и представить ее визуально, в виде условного "графика композиции" — распределения некой "степени напряженности" по композиционному времени.

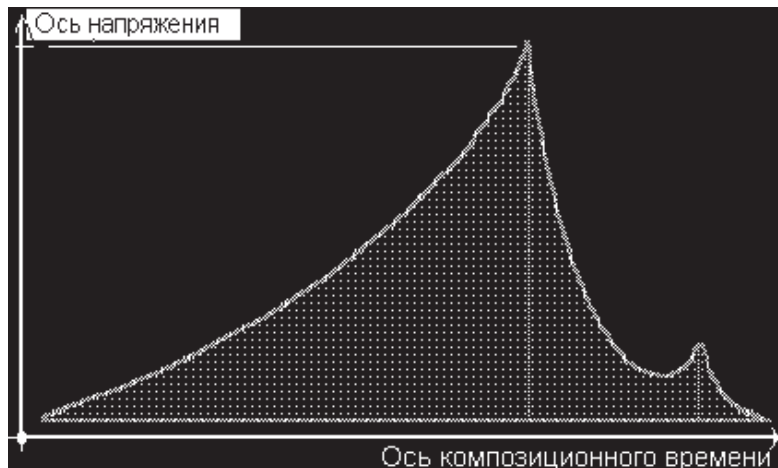


Рис. 109. График композиции, демонстрирующий ее как способ организации художественного напряжения во времени.

Асимметричность композиционного построения

Нам следует осмыслить также простую закономерность, которая отображается в графике композиционного напряжения. Она имеет отношение к ранее упоминавшемуся *коническому строению социального времени*:

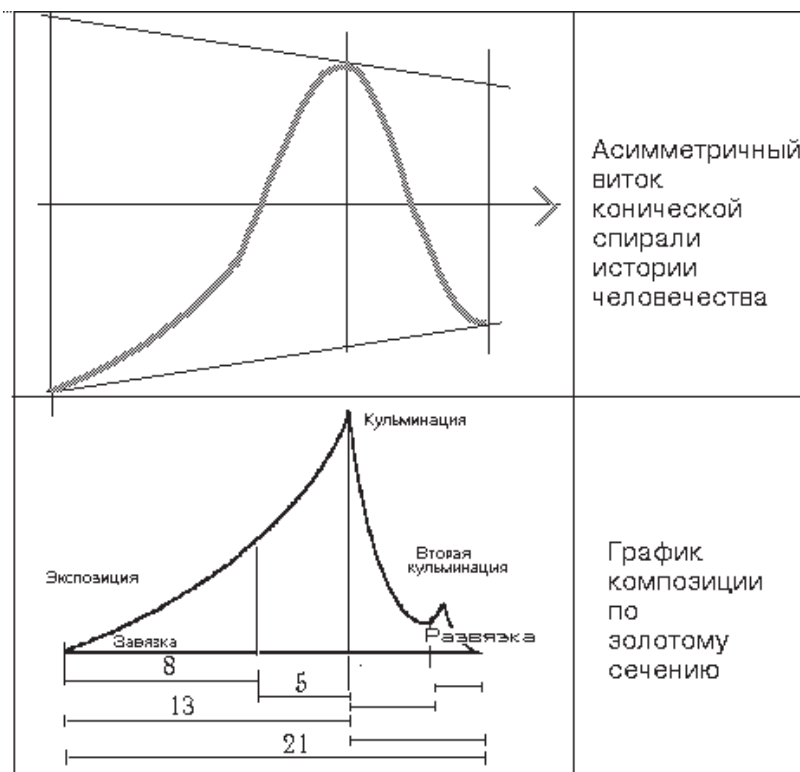


Рис. 110. Инвариантное пропорциональное единство графика композиции и витка истории.

Чтобы акцентировать асимметрию графика композиции, мы расположили один виток конической спирали, а под ним — график композиции. В одном они совпадают точно — в ритмической организации частей по длительности. Если мы обратимся к ритмам образного развертывания или к ритму композиции, то обнаружим, по крайней мере, два закона, для которых исходным будет это наше наблюдение. Мы раскроем их ниже.

А для начала покажем, как, собственно, в нашем представлении *организуется ритм в композиции*. Для иллюстрации распределения напряжения в композиции мы применяем кривую, называемую “улиткой” (по одним источникам, ее открыл А. Дюрер, приписывается она также Б. Паскалю, известна она и как “спираль Гёте”), и вторую кривую, производную от первой, называемую “графиком композиции”; его не использовал пока никто, кроме нас.

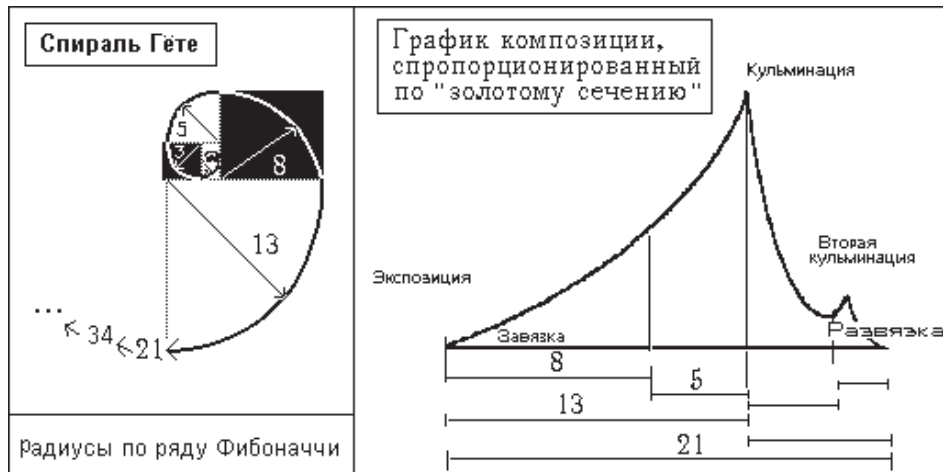


Рис. 111. Сравнение графика композиционного построения и “спирали Гёте”.

“График композиции” есть достаточно условная последовательность **нарастания и падения психологического напряжения**, того напряжения, которое композиция должна вызывать при ее восприятии во времени. Вряд ли можно измерять ее, хотя не исключено, что она в чем-то совпадает с известными в психологии численными закономерностями (типа закона Вебера — Фехнера).

Перейдем к обобщениям.

1. Композиция есть инвариантная модель глобального процесса развития. В **микрпроцессе** — при восприятии художественного произведения — моделируется **макропроцесс** — виток социальной эволюции (и инвариантно — всякий эволюционный виток вообще). Это — очень важное положение, отражающее инвариантно-ритмическую суть композиции.

2. Внутри себя композиция ритмически построена аналогично всей социальной эволюции. Часть в ней **инвариантно повторяет целое**. Перед нами — закон золотого сечения, главной особенностью которого и является **инвариантное повторение закономерностей частей и целого**. В целых числах это — ряд Фибоначчи (1, 2, 3, 5, 8, 13 ...).

Исследованиям золотой пропорции посвящено множество книг, ведь опыт ее применения в искусстве насчитывает несколько тысячелетий. Сейчас доказано, что ряд пропорций благотворно влияет на психику, гармонизируя ее, а один из ритмов нашего мозга “настроен” на эту пропорцию. Свою гипотезу о причине гармонизирующих свойств пропорции мы выскажем чуть позже, при обращении к вопросу о функциональной асимметрии полушарий мозга.

Чтобы обнаружить наличие золотого ряда, мы должны иметь, *что измерять*. В пространственных искусствах это — *пропорции* объема и отношение его к пространству. Во временных — *ритм* во времени.

Наиболее универсальным и приемлемым для всех моно- и полиискусств является *индикатор напряжения*, имеющий психофизиологический характер, ибо мы имеем дело с неделимым *ментальным хронотопом*. Его мы тоже исследуем далее во множестве модификаций. Приведенный на рисунке условный график композиции есть график взлетов и падений напряжения во *времени композиции*, график специально “спроектированного” творцом произведения *восприятия композиции*. Этот акт всеобщ: длительность осмотра скульптуры или здания есть такое же разворачивание композиции во времени, как и в литературе (существует даже искусствоведческая тема “проблема времени в скульптуре”, есть и подобные ей). Максимум напряжения в нашем графике приходится на главную кульминацию, по этому *максимуму* мы и характеризуем ту или иную композицию как *сильно напряженную, гармоничную или вялую* и т.д. Это связано с нашими модусами, каждый из которых имеет исключительно ему свойственную напряженность. В совокупности весь веер модусов, которые мы строим, может трансформироваться в **спектр напряженности** для композиций.

Композиция, построенная *по золотому сечению*, является в нашем понимании **моделью конвергентной части импульса** — это то, с чего мы начали наши рассуждения о композиции и ритме. *Художественная композиция* отражает всеобщее, наиболее устойчивое в эволюции. Этот пропорционально-числовой изоморфизм материи повторяется на всех ее уровнях, что позволяет нам прийти к выводу: композиция есть самый замечательный и уникальный в своем роде **инвариант ритмической организации** в истории человечества.

Трехфазовый график композиции

Композиция, представленная как *системный цикл*, имеет три части, которые мы трактуем как три его фазы (и три подсистемы).

Часть первая (фаза 1) — интродукция, или увертюра.

Предназначение увертюры — надсистемное. Если (в краткой форме) перед нами прокручивается вся **будущая история системного цикла**, то это — *презентированное будущее, Фаза 1*. Ведь только в будущем *известно все* — вот почему увертюра есть своего рода “речь Креатора”. В чистом виде увертюра существует только в опере, все прочие искусства имеют ее аналоги — заменяют ее всякий раз *своим увертюрным, интродукционным, композиционным приемом*. К разряду приемов, психологически запускающих интродукцию, относится, например, интрига.

Назначение *интриги* — задать (психофизиологически) желание зрителя “распутать этот клубок”, то есть войти в композицию. Втягивание, *введение*, вхождение в композицию — ее главная задача. Научные “введения”, вводная часть школьного сочинения и прочие аналогичные околотитературные приемы — это традиционные, почти уже ритуальные проявления Фазы 1. Когда в “Афинской школе”, в знаменитой фреске Рафаэля, *слева* появляется некто, бегущий со свитком, он интригует зрителей своим непонятным предназначением: неясно еще, кому он несет весть. Но свою функцию *втягивания в композицию* он уже успешно выполнил. А *слева* он вошел потому, что, по одной из гипотез, мы, европейцы, читаем *слева направо*. В живописи умение и способ задания интриги для прочтения композиции относятся к индивидуальному арсеналу мастеров. Например, Рембрандт в своей классической работе “Возвращение блудного сына” делает это тонально-световыми акцентами, уводя их по слоям в глубину по трехмерной спирали. Интригу он начинает с самого мощного светового акцента — рук слепого отца на плечах вернувшегося к нему сына. И вся библейская притча, известная любому зрителю, мгновенно всплывает в нашей памяти как завершенное в себе целое и как часть Библии. Ввод в действие уже сработал, и далее автор нас уводит по светотональным слоям, где расположены разные действующие лица, пока история не завершится на еле различимом лице матери.

Итак, мы утверждаем, что увертюра (интрига, завязка, начальная часть композиции) *связана с будущим* так же, как и первая часть ментального цикла. Вспомним, что в нашей характеристике первые подсистемные уровни — это уровни, *избыточно богатые содержанием*, но бедные в смысле формы. Содержание необыкновенной плотности едва ли не разрывает здесь скудную форму (поэтому увертюры когда-то выполняли роль современной поп-музыки). Нам это так знакомо по фазам природы и нашей жизни: среди времен года это — весна, которая всегда *обещает новую жизнь*, в возрастном плане это — юность, с ее порывом в неизведанное (и потому манящее) будущее и избытком жизненной энергии.

Вторая часть, вторая фаза, — это *средние уровни, наиболее богатые разнообразием*. Содержание живет здесь уже в адекватной форме (“сущность в красивой упаковке явления”), норма фигурирует во всех возможных проявлениях. В менталитете это — гомеостатическая фаза, в искусстве это — классика, прекрасное. Именно эту часть жизни ушедших обществ мы запоминаем, и именно она остается в истории как самое ценное от них. В фазах природы и жизни людей такая часть — лето ментального цикла, его взрослая и зрелая фаза, время взрослых полноценных свершений, решений и утверждения себя в мире. Все это — наша *Фаза 2*.

В графике композиции на данном месте стоит **главная кульминация**.

Именно кульминация играет ведущую роль в композиции. Не будет преувеличением сказать, что *ради кульминации* замысел автора облекается в целое произведение, ради кульминации происходит у художника сложный поиск творческого выражения.

Третья часть — завершение. Главная кульминация прошла, но действие еще продолжается и движется к развязке. Формы становятся слишком много, а энергия содержания уже “выдохлась”; причем “формы становятся слишком много” как раз потому, что содержание “выдохлось”. Наступает момент так называемой

формальной кульминации, которая сопровождается *быстро сменяемым набором незначимых форм*. Таково искусство в последних периодах — время формального декаданса. Такова в природе специфика осени. Осень — та же старость, в которой есть свои возможности, но главное то, что все в природе уже живет прошлым. Осень как бы напоследок устраивает безумно шикарный, формально богатый ужин. Такова наша *Фаза 3*.

В композиции на этом месте стоит формальная (вторая) кульминация, за ней следует **развязка**.

Изобразим все указанные понятия вместе на одном графике.

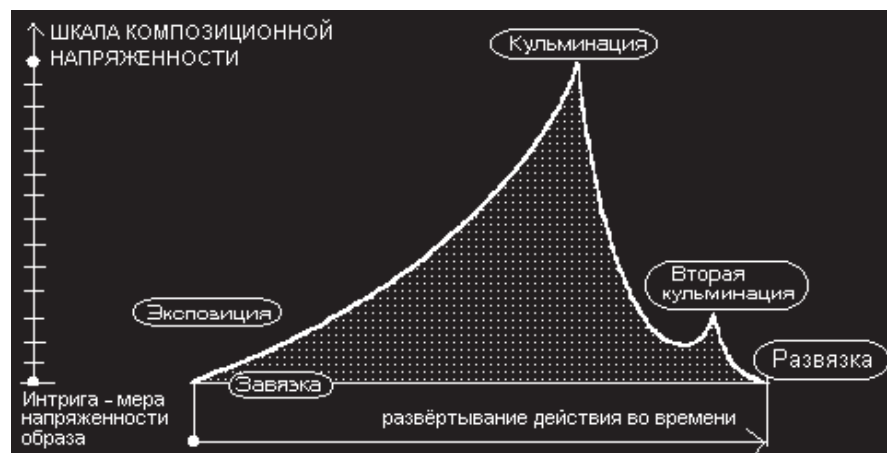


Рис. 112. График композиции, с ее основными элементами (фазами).

Продолжим наш разговор следующим утверждением: в хронотопе можно *связать закономерность длительности с протяженностью*, это очевидно, но, кроме того, ее можно связать **с масштабом и темпом**.

Что есть **масштаб**? Это — проявление в системе вертикального времени, системной иерархии. В эстетическом мире в середине данной иерархии находится человек (и его мера, его масштаб). Мы постоянно говорим о привязке к фазам временных и пространственных масштабов.

Что есть **темп**? Это — скорость процесса в сравнении с естественной скоростью процессов у человека (с его нормой и опять-таки мерой).

Относя данную закономерность к иерархии уровней, мы обнаружим здесь не только масштабный иерархический набор, но и **темп протекания процессов** внутри композиции — как иерархическую упаковку.

Здесь работает тот же *закон уровней*, но уже отраженный в темпе.

1. Завязка и развёртывание, как правило, есть проявление социального уровня. У него признаки *крупного шага*, через который человек воспринимает себя *значительно*, но *внеличностно*, социально, как «мы».

2. Средина есть равновесие, и она имеет темп человеческий, нормальный.

3. Завершение — темп, в котором человек еле улавливает смену ритмов, возникает *дробность* — *мелькание*. Этот темп — меньше человеческого.

Темп в физиологическом плане связан с **напряжением**: на нашем графике есть и нарастание, и падение напряжения — в нем заложена специально организованная **модель одного витка импульса**, где реализуется динамика устойчивой системы, причем здесь представлены все ее существенные ступени.

В структуре популярных мелодий можно найти такую тройку, как *тема*, *вторая тема*, и так — несколько раз в развитии, пока не наступает красивое снятие (условно говоря, “воссоединение” двух контрастных тем) в *припеве*. Само развитие композиции вообще (многократно повторенный каркас “тезис — антитезис — синтез”) базируется на “*раскачивании*” вокруг основной линии и организуется дополнительностью “тема — вторая тема”. Следовательно, популярная песня есть простейшая тройная композиция (в основном потому, что есть и более сложные, пятичастные, песни). Ниже мы обнаружим, что *контрастная парность* может быть воспринята в наиболее общем виде — как принадлежащая двум дополнительным спиральям. Это верно и формально (тема — вторая тема, или “антитема”), и содержательно (например, система дополнительных пар — 18 модусов Л.А. Зеленова).

Наш график композиции тоже трехчастный. Поскольку мы предположили, что он изоморфно отображает любой эволюционный цикл (его конический вид в общем плане несуществен), то предположим, что это именно системный цикл (хотя, с точки зрения альтитуды, это тоже не имеет особого значения).

Определения даны — и вот перед нами второе сопоставление, позволяющее нам увидеть сходство двух схем: схемы цикла и графика композиционного напряжения (схемы композиции):

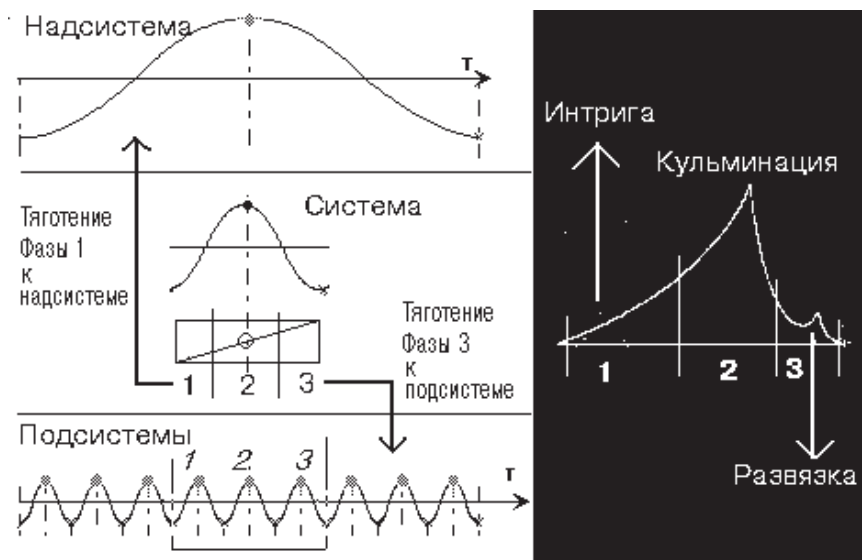


Рис. 113. Тяготение первой фазы к надсистемам, а последней фазы — к подсистемам.

12.3. Ритмические варианты композиционных построений

Исследованная нами *композиция по золотому сечению* является самой важной объяснительной моделью, от которой можно перейти к любым вариантам композиционно-ритмических построений. Будем исходить из того, что композиция как построение, соответствующее человеку, содержит нечто, что резонирует со скрытой структурой человека. А если определить важнейшую пару, характеризующую психофизиологию человека, то ею будет пара “био — социо”, проявленная, например, через функциональную асимметрию полушарий мозга.

В медицинских клинических исследованиях было доказано, что при работе одного лишь левого полушария (при полном отключении второго) в изображениях возникают *вытянутые пропорции*, а при работе одного правого — *квадратичность*. Зато их нормальное сотрудничество, “сложение” тенденций, дает в рисунках *пропорцию золотого сечения*.

Напомним, что правое полушарие — деятельностное, и оно имеет дело с *прошлым* (опытом) и *настоящим*. Левое же полушарие рационально, связано с онтологией, и в этом смысле — с *будущим* (интеллект — это эволюционный механизм управления будущим).

Отмеченная закономерность касается *ритмического строя* вообще: квадратичность есть проявление равномерного *метра* (равенство сторон квадрата), а *ритм* золота, далее — ритм предельной вытянутости имеют четко выражаемые в числах неметрические отношения. Если эту закономерность привязать к циклу, возникнет возрастающий по вертикали пропорциональный ряд, где выделены три относительно устойчивых типа (площадки постоянного качества, связанные с ментальными категориями). Можно перевести эту дискретность и в непрерывность — тогда образуется “закон нормального распределения”. Но пока посмотрим на фазы:

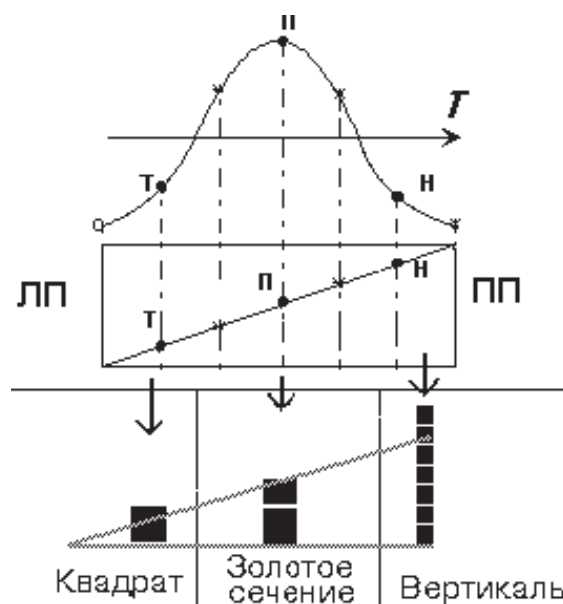


Рис. 114. Ключи пропорций в трех фазах-категориях.

Обратимся здесь к последней фазе. Из опыта изобразительного искусства известно, что неким пределом, за которым “полотно” может восприниматься как “линия”, является пропорция “1:3”, присущая, например, плакату и живописи модерна, хотя изредка встречается и пропорция “1:5”. Эта закономерность из ряда 3, 5, 7, и мы о ней немало написали.

Экспериментальный клинический и психофизиологический материал, позволивший сделать вывод о пропорциях, мы здесь трактуем расширительно, распространяя на все виды искусства (пропорции есть везде: и в пространстве, и во времени)

Во вторых, мы трактуем его уровнево, в пределах лишь одного (причем любого) уровня.

Исследуя конкретное произведение, мы должны понимать, что исходных уровней анализа, как минимум, три и что любая простая одноуровневая закономерность в нем уже сложилась вместе — трижды. Говоря о композиционных пропорциях, мы имеем в виду пока один уровень. Разобравшись с одним, мы и три сложим без труда.

Порознь закономерности просты и очевидны, а вот вместе — уже достаточно сложны. Сложение даже одной закономерности по уровням требует развитого понимания и знаний, а сложение многих уровней и многих закономерностей вместе — это уже искусство аналитической интерпретации, герменевтика особого рода. Мы к ней и движемся.

Первый закон композиции

Вывод, который мы делаем из небольшого ряда постулатов, состоит в следующем: *композиция по золотому сечению является исходной и идеальной, приближенной к норме психофизиологии человека* (потому мы любим классическое в искусстве, потому именно оно остается золотым фондом в истории).

В пределе есть два “искаленных” варианта композиции: один — ранний (архаический), другой — поздний (декадентский). В первом — действие не успевает развернуться в полноте и трагически обрывается: это — укороченная композиция. Во втором — действие длится до бесконечности долго и утомительно, иногда вызывая *отвращение*, — это так называемая удлиненная композиция. Но данные типы, действительно, предельные; мы можем представить себе все их *переходы* как непрерывную дискретность, сколь угодно подробную. Это и будут *генетически связанные модусы композиционных ключей*.

Например, в нашем времени (удлиненная композиция) впечатление бессмысленной длительности, лишенной какой бы то ни было композиции вообще, вызывают “мыльные оперы”, больше известные у нас как “мексиканские”, и наши родимые сериалы. Сюда же мы отнесем книжные и прочие “сериалы”.

Ограничимся тремя предельными разновидностями:

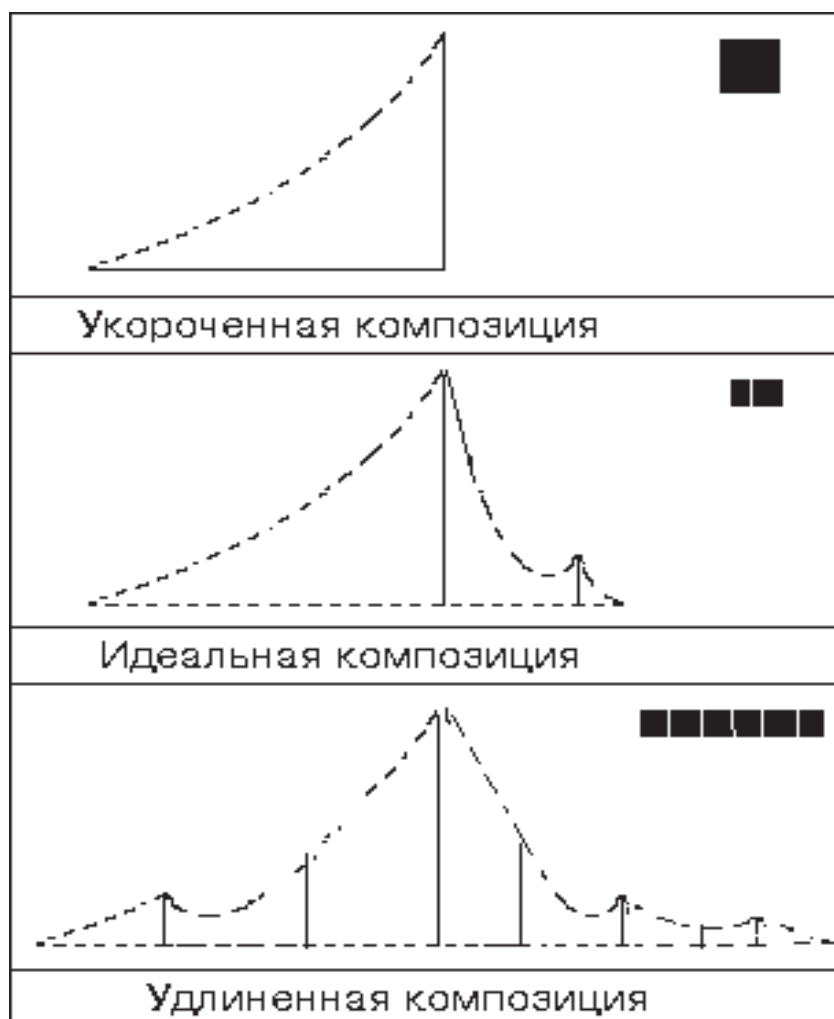


Рис. 115. Три типа композиционных построений.

Рассмотрим в этом свете иерархию масштабов. Например, укороченные композиции трагического имеют масштаб громадный, космичный, где можно разгуляться и распространить свое влияние. Но это — масштаб внечеловеческий, масштаб природы и космоса, поэтому он принципиально опасен для жизни, поэтому в борьбе с его беспредельностью человек *быстро гибнет*. Вот вам и укороченная композиция.

Нормальная композиция — нормальный человеческий масштаб, нормальный и ровный, органичный темп жизни. Недаром этот способ жизни воплощается в пропорции золотого сечения — только она способна вызвать нужное ощущение радостного покоя.

Удлиненная композиция живет в микромасштабе, она потому и длинна, что безмерно дробна, дискретна и бессвязна. Темп этого времени, когда все дробно и всего много, — задышающийся и затухающий: это — темп слабых конвульсий умирающего, который все никак не умрет.

Второй закон композиции

Инвариантность циклических ритмов на разных уровнях отображается во втором законе композиции: *каждая значимая композиционная часть изоморфна целому*. Это касается и устройства композиционных моделей, и ритма, и пропорций в том числе (синкопирование).

Данный закон взаимосвязан с первым, и по понятной причине: **только пропорция золотого сечения обладает аналогичным свойством**: целое относится к большей части так же, как большая часть — к меньшей.

Зримо мы это можем наблюдать в пропорциях предметов классического периода искусства. Известно из дневников и статей С. Эйзенштейна, что создатель фильма “Броненосец Потемкин” анализировал свою композицию с точки зрения “золотого сечения” и обнаружил, что части фильма во времени точно соотносятся с рядом чисел золотого сечения; следовательно, это — пропорция, оптимизированная во времени. В первой ментальной трети XX века художники часто искали объективные научные основания для своего творчества, и это — одна из таких попыток.

Когда говорят вслед за Эйзенштейном, что композиция есть монтаж аттракционов, то подразумевается, что аттракционы есть своего рода **законченное целое**, способное существовать как микрокомпозиции разной длительности. Чтобы осуществить их монтаж, необходимо произвести системную сборку из вполне самостоятельных подсистем (аттракционов). Здесь как раз вполне уместно применение “золотого сечения” как гармонизирующего инструмента.

Близкому направлению — анализу композиции в музыке, во временном искусстве, — посвятил себя композитор М.А. Мурутаев.

Этот закон дает прекрасные педагогические эффекты. Понимание общей композиции как ритмического, или пропорционального, закона приходит к обучаемым быстро. А вот развитие умений автоматически *каждую часть делать законченной композицией* — это уровень качественно обученного профессионала. И, наконец, умение одновременно видеть и соотносить всю композицию и ее части можно считать мастерством. Существуют “врожденные данные” талантов в разных областях искусства. Если попытаться объединить их и поискать единый критерий, то, возможно, им будет обостренное чувство золотого сечения во времени или в пространстве (а возможно, и во всем хронотопе).

Золотое сечение обладает свойством “бесконечности”. Поэтому, построив композицию по золоту, мы должны умело “оборвать ряд”, между тем он *будет продолжаться в сознании* зрителя, слушателя, затухая там длительное время. Это хорошо знали еще древние греки, если судить по высказываниям нашего архитектора А. Бурова. Следовательно, полного (внутренне завершенного) “цикла золота” давать в композиции не следует, иначе это будет уже не искусство, а гармонизирующая терапия без элемента интригующей недосказанности.

Пятифазовая композиция

Теперь охарактеризуем композицию со всеми ее необходимыми элементами: с экспозицией, завязкой, кульминацией, второй кульминацией, развязкой — и определим их. Мы переходим от трехчастной (три фазы) к **пятичастной модели**, более богатой смысловыми оттенками, при этом подразумевая контекст искусства в целом (театральные, музыкальные, литературные аналогии, хотя речь в дальнейшем у нас может идти, например, и об архитектурном произведении, и о произведении дизайна).

Начнем с крайних фаз. **Завязка** — ситуация, побуждающая к действию, начало противоречия (конфликта), как традиционно трактуется в литературоведении, “исходный эпизод, момент, определяющий последующее развертывание действия художественного произведения”.

Со времен Еврипида существуют две версии художественного мастерства, с точки зрения композиционной логики. Завязка мотивируется предшествующим изложением экспозиции, чтобы задать всему повествованию стройность и последовательность. Противоположная ей конструкция повествования основывается на остроте интриги, представляя завязку внезапной, немотивированной и задавая особый эффект неожиданности действию — здесь, как видим, экспозиция не нужна.

Полюсность позиций иллюстрируют произведения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Известно, что Толстой пренебрегал интригой, не любил эффекта внезапности и художественную задачу видел в чувстве достоинства автора, который вовсе не озабочен проблемой привлечения читателя к излагаемой истории, а потому предпочитал экспозицию, в которой обстоятельно излагал ситуацию своих героев. Иной позиции придерживался Достоевский: он начинал с немотивированной завязки, поражающей читателя загадочностью; внезапность сюжетного поворота, непредсказуемость реакции героя в известном смысле были для него принципами задания остроты сюжета.

Развязка — ситуация, представленная в произведении как результат композиционного действия, “исход событий, решение противоречий (конфликта)”.

Кульминация (от лат. “culmen” “вершина”) — наивысшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения, в ней представлен весь *смысл данного произведения*. Иногда такую кульминацию называют главной (или *содержательной*), потому что существует и уже упоминавшаяся вторая (“*микрокульминация*”, или формальная) — как последний всплеск активного развития композиции. Место **формальной кульминации** в композиции — перед развязкой, после главной кульминации; ее назначение — оживить увядающее действие *любым способом* (чем быстрее все меняется, тем вернее сохраняется неизменным) и подвести некоторые итоги. Микрокульминация — элемент классического построения, демонстрирующий, как правило, образцовое соблюдение закона пропорций в композиции. Ее описание (применительно к театру) принадлежит В.Э. Мейерхольду.

Итак, если мы оперировали циклической **пятеркой** типов, то, добавив к ней “смерть” (занавес!), уже получаем шестерку. Что это нам дает? Шестерку фаз, из которых **три — основные** (завязка, кульминация, развязка) и **три — дополнительные** (развитие действия, формальная кульминация, занавес). Три основных этапа явно связаны с тройкой времен: завязка — с *будущим*, кульминация и есть *настоящее*, развязка — последствия *прошедшего* действия. Они же

“переключают системные масштабы” (от всеобщего — до антропоморфного и ниже) и меняют темп в композиции.

В дополнительной тройке две фазы работают на соединение композиции на переходах (развитие действия — между завязкой действия и кульминацией, а формальная кульминация — между кульминацией и развязкой). Здесь вполне уместны аналогии, позволяющие обнаружить циклическую закономерность: из трех дополнительных эстетических категорий, возвышенного, комического и безобразного, две, категории возвышенного и комического, так же служат для связи на переходах между основными категориями как фазами единого цикла. Можно пойти дальше, представив данную тройку расположенной на дополнительной спирали по отношению к главной — здесь они как бы попеременно “выходят на поверхность” в композиции, пока не упадет занавес.

Идея *двух спиралей и пяти фаз* (экспозицию и “занавес!” исключаем, потому что они как фазы — за пределами действия) демонстрирует дополнение главной подсистемной тройки еще одной тройкой, противоположной первой по ряду показателей. Так, вторая кульминация принадлежит именно второй спирали. Представим сказанное на рисунке:



Рис. 116. Трактовка пятифазовой композиции на двух дополнительных спиралях (по типу ДНК).

Принцип дополнительности, о котором мы говорили как о двигателе, создающем напряжение, проявлен в композиции как всеобщий **способ создания композиционного напряжения за счет контрастности** — содержательной и формальной. Это в свое время хорошо понимали в БАУХАУЗе, где в основу синтетического метода преподавания у дизайнеров, архитекторов, художников, полиграфистов, кино-, фото-, театральных творцов и так далее был заложен учебный курс И. Иттена. Он строился на **всеобщей теории контрастов**, причем контрасты изучались почти с научной дотошностью и последовательно проводились через все упражнения. В данной композиционной системе дополнительность была универсализирована. И это, как известно, дало прекрасные результаты.

Всякая грамотная композиция всегда строится на основе контраста (“композиционной пружины”). Выделим **контрасты трех типов**: содержательные (уровень общего), выразительные (особенное) и формальные (единичное). Возникают **три уровня дополнительности**, связанные иерархически.

Существование контрастной пары во времени лишь в общем виде можно изобразить при помощи “двойной спирали” (с противоположными значениями) по типу ДНК. Это будет именно общий вид, хотя и очень важный, но не дающий полного представления о композиции. Например, когда мы говорим, что в

философском (*содержательном*) плане в произведении Добро сражается со Злом, в *выразительном* плане модусу “мизерное” противостоит “ужасное”, в *формальном* — черному противостоит белое, светлому — темное, низким звукам — высокие, мы осмысляем три уровня контрастности. Чтобы контраст жил в произведении, в ходе композиции эти начала должны попеременно выходить на поверхность. Например, в песне, в симфонии часто говорят о “переплетении” двух контрастных тем, о куплете и припеве.

Но есть закон привыкания, поэтому данная особенность психики является основой “уплотнения”, возникающего в композиции, если представить процесс ее восприятия по частям. Мы оформили это в виде графика композиции, с осями “напряжение и время”, и привязали его к системе двух “тем”. На графике композиции есть подъемы и спады психологического напряжения. Это как раз соответствует времени действия линий А и В.

Исследователи пропорций в архитектуре указывают на наличие двух “встречных” рядов в построении русских зданий, икон, изделий художественных промыслов и т.п. Но никто не указывает на *необходимость* их связанности. Мы же считаем закон дополнительности важнейшим моментом всякого композиционного построения, присущего произведению любого вида эстетической деятельности. Всякое полноценное произведение искусства имеет, как минимум, три перечисленных уровня дополнительности, что и делает его столь сильнодействующим средством для нашей психики.

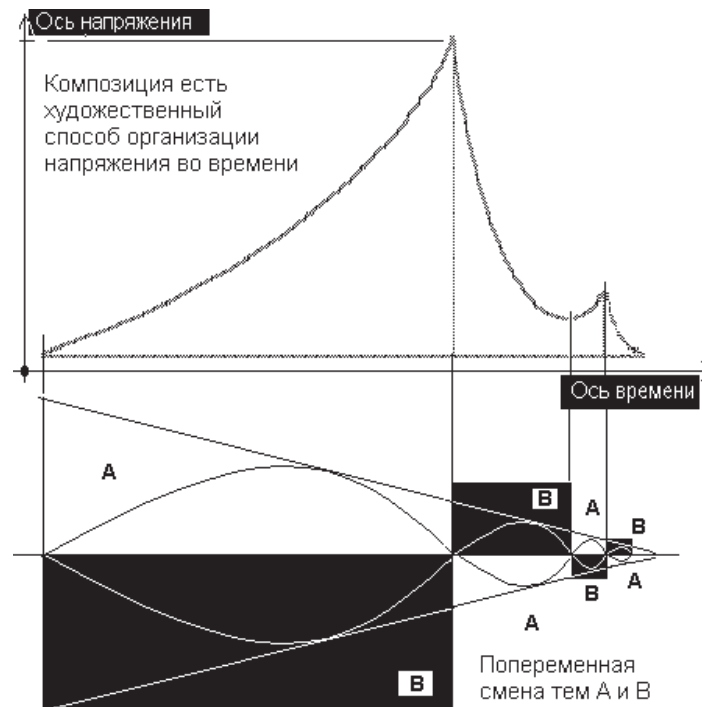


Рис. 117. График композиции и его трактовка при помощи двух дополнительных конических спиралей.

Такая особенность — попеременный выход на поверхность, в зону внимания, двух взаимодополнительных “линий” — порождает **пятифазовость** композиционного графика. Эта пятифазовость сопровождается общей неравномерностью процесса. Перед нами — пара (взаимодополнительность) типичных конических спиралей сходящегося (конвергентного) типа.

Очень интересны моменты перехода доминирования от одной спирали ко второй. Эти переходы делают значимыми точки “изломов” графика композиционного напряжения.

Дополнительность на конусе лучше представлять в объемной модели, где между дополнительными спиралями все время существуют напряженные связи. Подобную цилиндрическую модель мы только что приводили, перейти от нее к конической не составляет особого труда. Здесь дополнительность, во-первых, присутствует в каждой точке (хотя можно говорить о и квантах, отрезках, ритме), а во-вторых, имеет в каждой точке свою меру напряженности. Вполне возможно, что напряженность как раз и связана с конусом и двумя спиралями на нем.

Впрочем, мы говорили и о четырех спиралях (дополнительность дополнительностей). Такой поворот только расширяет парность, удваивая ее. В качестве примера можно привести четырех героев — с четырьмя взаимодополнительными характеристиками. Подобным образом строится роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”: Евгений, Татьяна, Ленский и Ольга в главной части романа “выходят на сцену”, каждый — в свое время. В основной части они присутствуют все, в завершающей — остается только пара: Евгений и Татьяна.

Если мы проведем предельно широкую аналогию, то можем перенести закономерность художественной композиции на всемирную историю.

Первая наша мысль состоит в том, что история построена по законам художественной композиции. Из этого следует ряд важнейших выводов.

Вторая мысль — об аналогии между “четверкой главных героев” и четырьмя типами менталитета. У каждого типа менталитета есть свой живой носитель, своя история взлетов и падений, свой этап исторического доминирования. Различение типов героев и ментальностей строится на одной и той же, инвариантной, схеме типологической четверки.

Аналогии такого рода не только позволительны, но и гносеологически очень полезны. Экзистенциальность мировой истории перестает быть хаосом — она уже не окрашена пугающей трансцендентальностью. Экзистенция становится художественной и тем самым присваивается человеком: спектакль мировой истории можно переживать как всякий “спектаклюм” (зрелище). Это тем более важно в момент, когда скорость исторических изменений стала соизмеримой с ритмом жизни человека. Единственное, что нужно учитывать: всякая аналогия относительна.

Закон доминантного ритма в ментальном цикле

Рассматривая способы представления связи разрозненных событий в изобразительном искусстве, мы вывели для себя особого рода закон, связанный с масштабной иерархией.

Поясним его на примерах.

На иконостасах средневековья изображались разновременные, но *самые важные* в смысловом отношении события единой библейской истории (возникал предельно **крупный смысловой шаг**). Предельно крупный иерархический масштаб связан с данным предельно крупным смысловым шагом иконостасов ментально.

Если мы спроецируем сказанное на логическое дерево, то увидим, что иконостас моделирует первые, самые типологически значимые, модусы истории. Это — главное проявление первого уровня, самое главное в итоге. Как правило, оно имеет 12 “кадров”.

Литературный сценарий, особенность построения которого мы только что рассматривали, уже длиннее. Здесь очень сложное время, которое можно представить в изображениях как *серию иллюстраций* (любой длины). Этот прием осмыслял в книжной графике В. Фаворский, такие серии рисовал себе для фильмов С. Эйзенштейн, и не он один. Здесь не должно быть малозначимых случайных событий (и потому из своих фильмов, например из “Александра Невского”, Эйзенштейн выбрасывал не только готовые сильные сцены, но и целые линии — самостоятельные истории с героями — Буслаем и т.д.). Конечно, свобода выбора у иллюстратора значительно меньше, чем у режиссера, но и продукт у него иной.

Комикс есть такая же *серия иллюстраций*, фиксирующая время “как киноплёнка”, но с некоторыми купюрами. Принцип тот же, но это — принцип с вырожденным смыслом: шаг событий — более дробный, без библейского и литературно-сценарного главного и второстепенного, здесь презентируется *главное из второго и последующих уровней*. Если мы снова представим логическое дерево, то нетрудно заметить: комикс моделирует такие уровни, которые достигают иногда и малозначимых случайных событий, т.е. микромодусов рассказываемой истории. Комикс в этом смысле есть прообраз тележвачки — “мыльных опер”. Их особенность состоит в том, что при попытке пересказать очередную серию человек порой не может ухватиться за опорные события: нет главного и второстепенного. Будучи “кашей”, сериалы рожают “кашу в голове” у соответствующего потребителя.

Предел такого дробления (lim) — это хроника на кино- и любой иной плёнке, фиксирующая все подряд. Но, как известно, и киноплёнка имеет свою скорость, например наиболее плотная *скоростная съёмка* намного превосходит бытовую. Но это вопрос скорее технический. На самом деле все подряд никто не смотрит и в хронике, она тоже представлена микросюжетами. И тем не менее наше уникальное время породило некий предел уродливого потребителя, воспитанного на сериалах — первой по рейтингу на телевидении стала программа “За стеклом”. Застекольщики находятся в режиме непрерывной трансляции и зрители неотрывно готовы на это смотреть. Это особый эффект, порождаемый натурализмом низменного, — достигнутый идеал подглядывающего за частной жизнью (“подглядывание” описал М.М. Бахтин).

В иерархическом смысле перед нами убывающий *по густоте* ряд: иконостас — литературный сценарий — комикс — телесериал — хроника (и переходные градации) — “застекольщина”. Убывающий ряд иерархических масштабов, ярусов и их модусов.

В искусстве традиционный способ передачи времени в изображении есть обязательная *вырезка неважного* и представление **опорных содержательных точек** любого сценария — событий (*событий, по определению*). Над этими опорами мысль воспринимающего способна парить, воспроизводя условную непрерывность (никому не нужную тупую беспрерывность). Если же восполнять нечего, то и мыслить не над чем.

Литературная сценарная опора присутствует и в сценах из Библии, и в сценах-иллюстрациях к книге, и в комиксе, и даже в хронике. Во всех случаях должны быть изображены существенные события, различается только их частотность, которая задает *ритм целого* (монументальный библейский ритм иконостаса, нормальный ритм книги, мельтешащий ритм комикса). Шкала рястянута между *единичностью символа* (например, крест) и предельной (для восприятия) непрерывностью, документальной съемкой события. Мы получили *пределы* (вневременной символ — непрерывность фиксации) и *градиент*. Это — градиент, иерархически задающий ритмы, и он, несомненно, привязан к ментально-культурной циклике.

В связи со *стилями в нашем контексте* можно рассмотреть следующий закон:

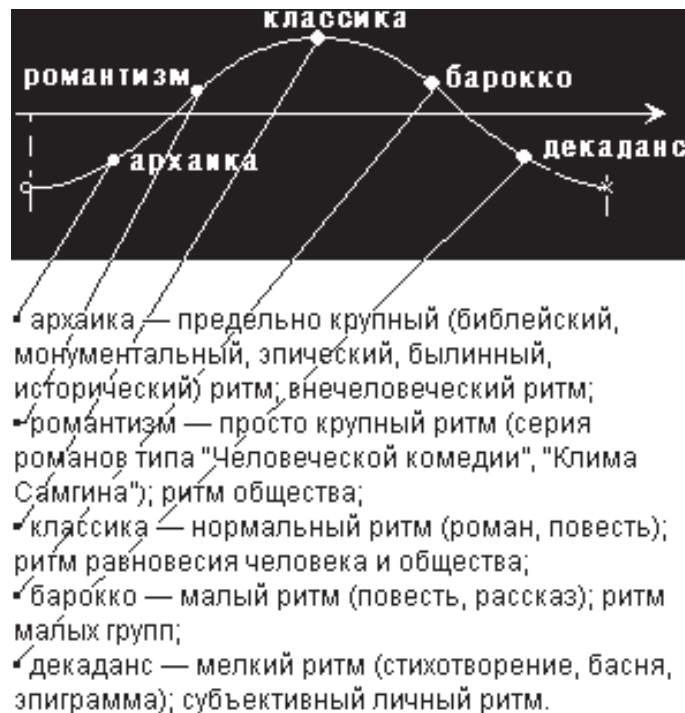


Рис. 118. Масштаб временного ритма у стилей на цикле.

Это и есть **закон доминантного ритма в цикле**, который мы в данном случае можем представить и пространственно, как **связь масштабной иерархии с циклом**. Здесь работает описанный нами ранее в общем виде закон связи иерархии с циклом.

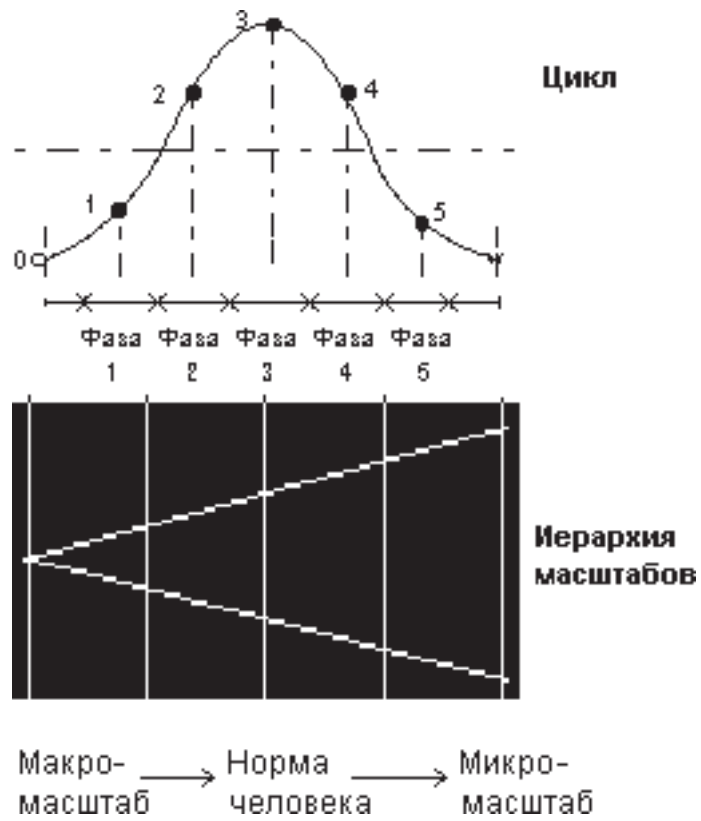


Рис. 119. Связанность иерархии с циклом.

Очерченную связь масштабной иерархии с циклом мы понимаем и как **СВЯЗЬ логического дерева модусов с тем же циклом**:

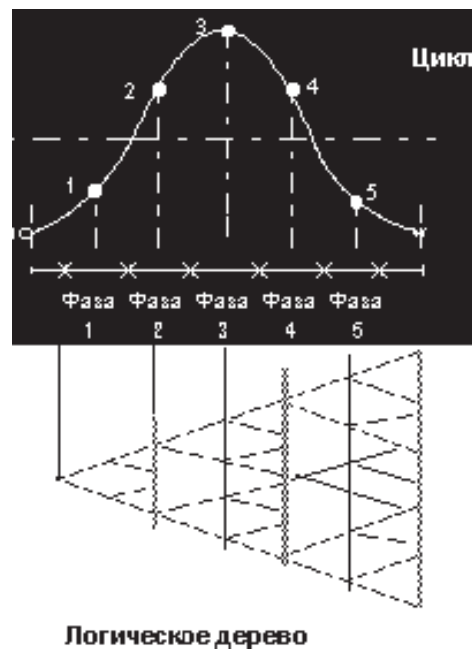


Рис. 120. Связь цикла с логическим деревом.

Данное построение порождает при размышлении целый усложняющийся ряд других закономерностей композиции по отношению к циклу: от минимума — к максимуму, от простоты — к сложности, от единого к множественному, от интегрированного — к дифференцированному, от “моно-” — к “поли-” (“гетеро-”), от упорядоченности — к хаосу, от идей — к вещам, от надсистемности — к подсистемности. Эти пары мы еще рассмотрим подробнее. Важно, что к циклу привязывается индикационная пара. В данном случае она масштабная: “макро-” — “микро-”.

Какой это именно цикл — стилевой или более высокий цикл категорий, или ниже по уровню — цикл моды (манеры), не имеет особого значения. Закон смены масштаба и масштабности ритма в общем виде един.

По отношению к *иерархии циклов* внутрициклические закономерности складываются. Их сложение порождает внутреннее разнообразие, т.е. сложные ритмические синкопы. Это тоже можно привести к схеме и трактовать ее как особого рода закон.

Например, при трех уровнях циклов истории будет происходить внутренняя модификация масштабности ритма (индикационных пар, противоречий) по такому принципу:

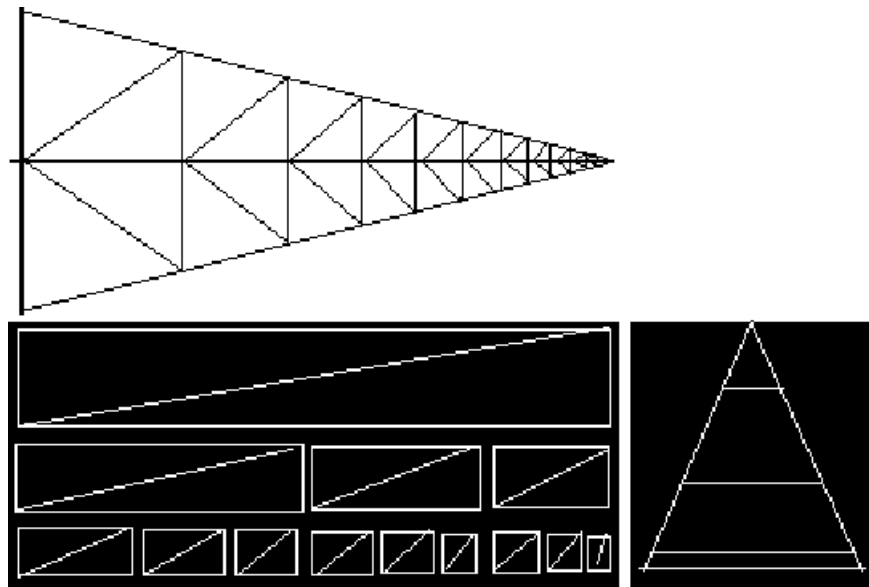


Рис. 121. Иерархическое построение показателей масштаба.

В простейшем виде это означает, что в глобальной фазе макромасштаба мы можем выделить свои три фазы, модифицирующие его:

- “макро-” — “макро-”;
- “макро-” — норма;
- “макро-” — “микро-”.

Как бы это ни выглядело парадоксально, в истории такое есть. Например, эпоха сталинизма (1920-1953) при ее общем глобальном масштабе (скажем, ритме

Библии) четко делится на три названные фазы. Первая фаза (1920-1931) в ритме Библии описывает историю революции (что иногда отдает театральностью, но является необходимой художественной правдой истории). Вторая фаза (1931-1942) в ритме Библии описывает нормальное, человеческое, — отсюда все социальные и идеологические герои (от киногероев до реального Чкалова). Третья фаза, как ни странно, при наличии общего ритма Библии переходит к микромасштабу и малым формам, она скорее формальная, чем содержательная. Если припомнить комедии (“Небесный тихоход” и т.п., вплоть до “Весны”) или лирические военные фильмы, стихи и песни (“Два бойца”, “Жди меня” и т.п.), то и здесь сложение ритмов станет понятным. Все три ритма впитывает “Мастер и Маргарита”, но общий библейский ритм (колорит) накрывает в романе все.

Точно так же строятся три модуса в нормальном макромасштабе.

1. Норма — “макро-”.
2. Норма — норма.
3. Норма — “микро-”.

Аналогично строятся три модуса и в малом макромасштабе.

1. “Микро-” — “макро-”.
2. “Микро-” — норма.
3. “Микро-” — “микро-”.

Речь у нас идет, напомним, о законе ритма. Масштабность здесь вспомогательный аспект. Поэтому говоря “библейский ритм”, мы говорим о крупном ритме не только формально, но и содержательно. Это еще и ритм смысла. Ведь это общий смысл романа “Мастер и Маргарита” приближается к эпосу, а не содержащиеся в нем три стилевых ядра, поэтому мы и говорим о едином ритмическом “колорите” романа — он, несомненно, масштабен.

Что дает переход к третьему уровню? Еще один ярус детализации, модифицирующий предыдущее ритмическое построение. Например, в периоде 1920-1931 (макро — макро) мы выделяем три внутренних ритмических модуса, приблизительно по три с половиной года:

- “макро-” — “макро-” — “макро-”;
- “макро-” — “макро-” — норма;
- “макро-” — “макро-” — “микро-”.

Они порождают, к примеру, три отличающиеся формы внутри агитационно-массового искусства.

Первая (“макро-”) предельно содержательна, но также предельно бедна по форме. На революционных улицах появились архаичные гигантские квадраты, круги и треугольники, знамена и символы. Строятся такие же символические монументы (красный треугольник, раскалывающий белый куб, и т.п.).

Вторая фаза (норма) уже демонстрирует классический советский агитпроп, более развитый и стилистически завершенный по форме, — это полноценное конструктивистское оформление демонстрации, где форма соответствует содержанию. Оно надолго стало каноном.

Третья фаза (“микро-”) вдруг разродится массовыми элементами комизма и натурализма: несут и сжигают нелепые фигуры буржуев, мироедов,

попов и империалистических интервентов. Их дубасят молотами мускулистые рабочие и т.п. В агитпроп проникает натурализм, машинный и декоративно-геометрический, а также — имитация всего этого живыми людьми.

Что интересно, все три стиля замечательно спародированы в дилогии Ильфа и Петрова. Остап составляет свое “пособие” для журналиста в самом первом, ходульном стиле, полном архаических символов (Молох, Заря Нового Мира!), бурных проявлений, ставших штампами (Пусть! Рдеет! Пусть! Скрежещут!). Оформление спектакля “Женитьба” — чистый конструктивизм в его классической сценической виртуальности, а сам маэстро представляется выпускником ВХУТЕМАСа. Пуск трамвая и смычка — образцы массовых действий, гигантский карандаш и карликовый паровоз — образцы массовых подарков к юбилеям. И, наконец, купленная Остапом чернильница “Лицом к деревне” и прочая атрибутика “маленького мира” с пробковыми подмышками “любовь пчел трудовых” — это самопародия агитпропа, пафос которого (“большого мира”) тихо адаптирован и отредактирован мещанским бытом до своего бытового уровня.

Да и сама-то дилогия про Остапа Бендера — порождение третьей фазы, где пафос первой фазы достигает стадии, когда его уже можно сатирически высмеивать. Хотя говорил же им строгий гражданин: какие могут быть шутки в реконструктивный период — вот отсюда поразительная синкопированность ритмов, заложенная в едином романе в двух частях.

По макроместу в истории (категория) это должен быть эпос. И это эпос уже по замыслу: оба романа — масштабные путешествия с приключениями типа Одиссея, Гарольда или Онегина.

По среднему (стиль) ритму это еще раз эпос. И каждая маленькая локальная история здесь тоже вырастает до небольшого эпоса. И герои к этому относятся как к микроэпосу: чего стоит хотя бы возвращение Остапа к Зосе или его последняя встреча с Козлевичем или Шурой — сплошь эпические рыдания. А “хрустальная мечта” о Рио — это же масштабно!

По третьему (мода) ритму — это микромасштаб, и ритмы здесь маленькие, крохотные.

Ну и как в исторической ситуации может победить и самоутвердиться этот остроумный и жизнелюбивый талант-одиночка? Никак. Поэтому в первый раз его убивают (трагическое), а воскрешенного, во второй раз, убивают морально (что еще более убийственно). Его жизненные ценности в виде незамысловатого символа “золотого тельца” оказываются отмеченными историей, и путь ему в лучшем случае — в управдомы.

Наличие трех ритмов (избыточность) породило здесь такое богатство смыслов, которое позволяет интерпретировать текст дилогии в истории даже прямо противоположным образом.

12.4. Экзистенциальность напряженности и ее развертка

В своих работах, в частности в двухтомнике “Искусство толкования”, П.М. Ершов предлагает свой способ анализа устройства театрального спектакля (а в другом варианте — режиссуры прикладной, например урока). С позиции рассматриваемой здесь тематики (организация художественного времени), некоторые положения его концепции представляет бесспорный интерес. Не являясь чем-то новым, они обобщают, скажем так, специфический театральный сленг, используемый в кругах режиссеров, теоретиков и критиков театра.

Одна из осей, которую мы применяли в графике композиции, является осью напряженности. Если анализировать способы создания напряженности в пространственных искусствах и в литературе, то легко обнаружить, что они принципиально различаются, но при этом имеют и сходство — в виде условного “сценария”. Развернуть композицию в пространстве, удерживая необходимую в каждом отрезке сценария степень напряженности, — задача пространственного аспекта режиссуры. Сценарий пространственной композиции можно квантировать, разбить на части и организовать напряженность каждой части собственными средствами (а затем объединять в целое). Литературный способ организации напряженности мы только что анализировали, однако и литератор также волен во многом.

Существенное отличие театра состоит в том, что театральное действие происходит синхронно с нашим физическим временем — ни отложить, ни отразить действие во времени режиссер не может. Он имеет дело с организацией экзистенции и должен не только спроектировать, композиционно выстроить ее во времени, но и задать в каждой точке свою степень напряженности, проведя это через актеров и всю машинерию спектакля. Пьеса, с ее литературным сценарием, является всякий раз поводом для интерпретации, отчего работа Ершова и названа “Искусство толкования”.

Как же задается протяженная экзистенциальность напряженности (или напряженность экзистенции)?

Если говорить по существу, в огромной по объему работе Ершова нас интересуют всего два положения. Первое: “материалом режиссерского искусства служит борьба”. Второе: способ спецификации борьбы в театре. Остальное, о чем — речь ниже, есть по большей части наша собственная интерпретация тезисов Ершова.

Различие между “борьбой” и абстрактным “контрастом” вполне понятно: контраст есть то, что порождает борьбу, взаимодействие противоположностей, порождающее процессуирующее третье. Однако “третье” — жизнь, живое тело спектакля во времени, — вполне может обходиться и без борьбы, жить гармонично и ровно. Но тогда и смотреть нечего, ибо “все счастливые семьи счастливы одинаково”.

Принцип обострения борьбы (т.е. движущего противоречия), с нашей точки зрения, и есть способ создания напряженности в театральном спектакле. Ершов разворачивает данный принцип в ряде аспектов.

Принцип контраста, напряжения и борьбы для театра выражается в том, что “борьба должна происходить”, контраст должен разворачиваться во времени, в движении спектакля.

Удерживать контраст помогает пара, поэтому в спектакле непременно есть две стороны, выражены их характеры, дана их рефлексия по поводу друг друга, а в ходе борьбы между ними идет обмен информацией.

Задача, предмет и тема борьбы, по Ершову, в наших более общих терминах будет звучать как организация *содержания, направленности и окрашенности* борьбы.

О содержании мы говорили не раз: оно — ментальное, многоуровневое и циклически обусловленное. Ментальное содержание по отношению к театру уже преломлено в драматургической основе спектакля. Это, в частности, сюжет, который выступает как *конкретизированное содержание* развивающихся в пьесе событий.

По Ершову, сценическая *задача* есть то, что связывает (общее) разные типы, характеры, отдельности. С нашей точки зрения, ментальный модус как общее связывает здесь воедино разнообразие всех персонажей, входящих в спектакль (хотя разнообразие задается не только набором персонажей). Такой разбор основных типажей мы только что делали по поводу “Евгения Онегина”. Их *отграниченность* и есть характерность (внутренняя причина противоречий), а связывание их во взаимодействующее и борющееся целое — сценическая задача. Актер должен здесь понять характерность своего героя в рамках задуманного целого. Система ролей одновременно выступает и как развернутое *дерево* локальных задач.

Если посмотреть на эту проблему проектно, от режиссера, то для начала нужно задать для себя целое (ментальный модус, как я это буду трактовать), затем из материала сценария выделить, характерно обострить борющихся героев, далее выстроить их по уровням важности (первоплановая пара: Онегин и Татьяна; пара второго плана: Ленский и Ольга; масса персонажей нижних уровней) в дерево локальных задач. Между уровнями тоже может быть выстроена борьба и сложные переходы. Здесь сценарий, даже пушкинский, является лишь поводом для интерпретации — режиссеру можно расставлять акценты как угодно, вплоть до прямо противоположных пушкинскому тексту.

И тем не менее мы знаем, что никуда за стилевой модус своего времени ни один художник выйти не в силах (если не хочет потерять успех), что отчетливо проявляется на ментальных переходах: между мейерхольдовской постановкой лермонтовского “Маскарада” и его же постановками революционных феерий проходит год-два, но это — словно два диаметрально противоположных режиссера: утонченный декадент и яркий конструктивист. В первом спектакле поражает тяжелая и изысканная блеклость полутонов в декорациях Головина, в феериях — яркость и ослепительная простота конструктивистских сценических установок Л. Поповой. Можно сказать и большее: в XX-м веке художник должен был очень быстро менять свои установки, точно улавливая модус времени. Это удавалось, например, Пикассо, Дали, Ле Корбюзье. Но тот же Мейерхольд не смог вовремя перестроиться и отойти от конструктивизма, с его героем-массой, к новому

индивидуализированному герою: он не увидел новой тенденции в пьесах В. Вишневского.

Итак, сценическая задача есть то целое, что объединяет характерность частного и что исходит из ментального модуса.

Направленность — это *интенция*, ее мы тоже только что наблюдали во всех видах. Здесь есть еще один важный нюанс: “типическое оставляет нас холодным, самообладание мы утрачиваем только перед лицом того, что воспринято нами индивидуально” (Т. Манн). Направленность должна ориентироваться на индивидуальное, доходить до него.

“Окрашенность” есть та особая *выразительная интонация*, нота, которая удерживает настроение спектакля. Из экспериментов того же Мейерхольда известен пример, когда он во время репетиций использовал музыку (и тем настраивал ход спектакля интонационно и ритмически), а на представлениях ее не было, однако она “звучала” в действиях актеров и в результате — в восприятии зрителей.

Все многообразие интонаций мы тоже описали как таксономический набор. Точка зрения Ершова довольно традиционна: “Все, что связано с выразительностью человеческого поведения, начинается с экономии сил”. Это — психологическая теория, основы которой мы рассмотрели в главе, посвященной психологии искусства.

Установление взаимодействия между избранным содержанием (ментальным модусом) и выражением (интонацией) принадлежит к основным инструментам режиссера. Технически, в общем виде, тут вообще ничего сложного нет: достаточно выстроить матрицу “модусы — интонации”, и мы получаем все реально возможные типы интерпретаций во всем искусстве.

Толкование режиссером темы пьесы определяет *способ протекания* борьбы, т.е. канализирует борьбу в русло определенным образом интонированного целого.

* * *

Далее начинаются уточнения основной позиции.

Как правило, всегда удастся обнаружить *причины* возникновения борьбы.

Кроме причины можно выделить более конкретный *повод*. Здесь также возникает вопрос: кто начал борьбу (*инициативность*)? Например, все это обозначено в завязке “Ромео и Джульетты”.

Повод — *предмет борьбы*, “яблоко раздора”. Типология поводов может быть выстроена от материального до идеального (растяжка по преобладанию). Характер предмета борьбы (идеальные — материальные) отражается на ее ходе. Одно дело — борьба за идею, за любовь, а другое — за деньги и прочие грубые блага.

Обнажение борьбы ведет к обнаружения *предмета борьбы*. Предмет борьбы превращается в *задачу* (конкретного куска, роли, системы ролей — дерева задач) или в *тему* (дерево тем), и тогда тема выступает как предмет борьбы. Тема говорит, *из-за чего* происходит борьба в данном случае.

Связь *главного предмета* с подчиненными (дерево предмета борьбы) дана и обнаруживается в развитии сюжета. Сюжет есть *содержание* развивающихся в пьесе событий.

Как во всяком искусстве, в театре донесение содержания осуществляется посредством *иносказания*. По Ф. Энгельсу, “чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства”. Соответственно, плохо, когда “идея в спектакле торчит, как кость в горле” (Ю. Юзовский).

К.С. Станиславский разделил “задачу” и “сверхзадачу”, видимо, по этому основанию.

* * *

Условия, при которых протекает всякая борьба, есть ее координаты, характеристики, параметры измерения.

Кроме таких общепринятых театральных абстракций, как “правда, искренность, выразительность”, более детально Ершов анализирует аспекты *коммуникации и общения, общения и взаимодействия*, а также их условия, координаты, в системе которых происходит (протекает) реальное взаимодействие людей. Это — аспекты процессов, разворачиваемых во времени. Они порождают такие темы, как “изучение межличностных отношений” и т.п.

Для режиссера основным движителем в персонаже (роли, человеке) являются его *цели*. Ершов приводит субординацию целей (открытую притчей Соломона).

Но всем этим проявлениям предшествует *мотивационная сфера человека*.

В работе Ершова намечены пять уровней мотивов: витальные, социальные (для себя и других), идеальные (познание и творчество) + “воля” (потребность преодоления препятствий на пути к цели) и “потребность в компетентности” — как можно понять из текста, вооруженность знаниями и умениями. Эта довольно путаная в научном смысле связка разного исходит из театра, и в данном контексте ее “кентавричность” понятна.

Мотивационная сфера человека, как известно, базируется на системе его потребностей. Поэтому звучит “необходимость классификации потребностей”.

Не говоря уже о том, что Ершов во многом внедряется и заново строит теорию деятельности (“потребности — способности — деятельность — отношения — институты”), он затрагивает и некогда актуальную тему связи теории информации с эстетическим восприятием, вопросы психологии общения, проблемы поэтики, эстетики и т.д. Но ничего существенно нового в названные области он не вносит, потому что его аппарат направлен скорее на развитие понимания у режиссера.

Это, в принципе, то основное, что нам удалось извлечь из богатого фактическим материалом труда “Искусство толкования” П.М. Ершова.

* * *

Однако тема “экзистенция напряженности и напряженность экзистенции” может поворачиваться множеством других сторон. В частности, она обозначена в работах М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Гадамера и других экзистенциалистов. В общем плане это звучит как проблема “интенсивности” существования человека в мире, и ее последовательно транслировал в нашу культуру М. Мамардашвили. Многие из того, что мы написали в этой и других книгах [по поводу взглядов Хайдеггера, например поэтическое пребывание человека в мире, есть та же тема, где пребывание в культуре и искусство рассматриваются слитно. Искусством становится сам способ жить. Оттого-то и в

театре XX века экзистенция нередко берется безо всяких выразительных трансформаций: театр выступает как рама, обрамляющая живую экзистенцию. Но и сама по себе рама уже задает некоторую напряженность, отграничивая часть экзистенции и тем “уплотняя” ее смыслы. Современная эстетика теленатурализма, с ее “застекольщиками”, делает это гораздо грубее, чем театр.



Вместо заключения

Эта работа была написана в Нижнем Новгороде, в 2004 году. Я прочел в университете курс лекций по эстетике и обобщил основные материалы. Хотя не все, многое осталось в импровизациях на лекциях, и я даже выпросил у одного из студентов конспект, чтобы потом к этому вернуться. Но вернуться уже не пришлось.

Основные идеи никогда не удастся изложить оптимально, чтобы это было и не коротко, и не длинно. Поэтому, обозревая работу сегодня, я не испытываю чувства завершенности. Хотелось бы продолжать и продолжать месить это тесто, но всему настает конец. И не всегда он в нашей власти.

Из этой позиции могу добавить только следующее:

— расширенную общественно-философскую часть читатель найдет в моей работе “Формула истории”;

— расширенную философскую и искусствоведческую часть читатель найдет в моей работе “Экзистенциальная системогенетика”;

— параллельно у меня родилась книга “Эволюция формальных средств искусства”, и она служит дополнением к данной работе;

— очень большой раздел, посвященный искусству в связи с числом, содержится в работе “Числовые инварианты в менталитете”.

Не могу не выразить благодарности моей жене, Зыряновой Татьяне Витальевне, в то время доценту университета, принявшей участие в подготовке данной работы к печати.



РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Александров Н.Н. Глобальные ментальные циклы и модели времени в истории // В сб.: "Системогенетика и учение о цикличности развития". Кн. 1. Ч. 1. Под ред. Н.Н. Александрова. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. С. 8-33.
2. Александров Н.Н. Структура и динамика многоуровневых образных систем. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. — 102 с.
3. Александров Н.Н. Звезда деятельности. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 230 с.
4. Александров Н.Н. Числовые инварианты в менталитете. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 475 с.
5. Александров Н.Н. Опыт понимания времени. Культура и циклы. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 446 с.
6. Александров Н.Н. Эволюция ментального хронотопа. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 434 с.
7. Александров Н.Н. Формула истории. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 516 с.
8. Александров Н.Н. Экзистенциальная системогенетика. — Кострома: Изд-во КГПУ, 2000. — 350 с.
9. Антропономия. Общая теория человека / Под ред. Л.А. Зеленова. — Нижний Новгород: НАСИ, 1991. — 172 с.
10. Арватов Б.И. Социологическая поэтика. — М.: Федерация, 1928. — 170 с.
11. Аристотель. Сочинения в четырех томах. — М.: Мысль. Т. 1. (1975) — 550 с.; т. 2. (1978) — 587 с.; т. 3. (1981) — 613 с.; т. 4. (1984) — 830 с. — (Философское наследие). — В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии.
12. Афасижев М.Н. Эстетика Канта. — М.: Наука, 1975. — 136 с.
13. Афасижев М.Н. Искусство как предмет комплексного исследования (Методологические и научные аспекты системного исследования). — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Серия "Эстетика"; № 6).
14. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. (Критический анализ). — М.: Мысль, 1973. — 216 с.
15. Басин Е.Я. Психология художественного творчества (Личностный подход). — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Серия "Эстетика"; № 5).
16. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // В кн.: Вопросы литературы и эстетики. — М.: Наука, 1975. — С. 234-407.

17. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
18. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советская Россия, 1979. — 320 с.
19. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
20. *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. — СПб: Азбука, 2000. — 336 с. — (Серия "ACADEMIA").
21. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. — СПб: Азбука, 2000. — 304 с. — (Серия "ACADEMIA").
22. *Бахтин М.М.* Собрание соч. в 7 томах. — М.: Русские словари. Т. 5 - 1996 г., — 732 с.;
23. *Бахтин М.М.* Собрание соч. в 7 томах. — М.: Русские словари. Т. 2 - 2000 г., — 800 с.
24. *Бахтин М.М.* Тетралогия. — М.: Лабиринт, 1998. — 608 с.
25. *Бергер Л.Г.* Эпистемология искусства. — М.: Информационно-издательское агентство "Русский мир", 1997. — 432 с.
26. *Борев Ю.Б.* Основные эстетические категории. — М.: Высшая школа, 1960. — 447 с.
27. *Борев Ю.Б.* Эстетика. Издание 2-е. — М.: Политиздат, 1975. — 399 с.
28. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Сб / Под ред. П.И. Лебедева. — М.: Изд-во "Советский художник", 1962. — 404 с.
29. *Бурлина Е.Я.* Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов: Изд-во СГУ, 1987. — 168 с.
30. *Валери П.* Об искусстве. Сборник. Пер. с фр. — М.: Искусство, 1993. — 507 с.
31. *Ванслов В.В.* Изобразительное искусство и музыка. Очерки. — Л.: Художник РСФСР, 1977. — 297 с.
32. *Вартанов А.С.* О соотношении литературы и изобразительного искусства // В кн.: Литература и живопись. Сборник статей / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. — Л.: Наука, 1982. — С. 5-30.
33. *Вёльфлин Г.* Истолкование искусства. — М.: Дельфин, 1922. — 37 с.
34. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб.: МИФРИЛ, 1994. — 398 с. — (Классика искусствознания).
35. *Вёльфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Перевод с нем. А.А. Константиновой и В.М. Неужиной. — СПб.: Алетейя, 1997. — 398 с. — (Классика искусствознания).
36. *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма / Перевод А.А. Аляудиной. Репринт с изд. 1935 г. — М.: Ладомир, 1996. — 687 с.
37. *Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И.Е. Бабанов — СПб.: Алетейя, 2000. — 776 с. Илл

38. *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1989. — 253.
39. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Изд. 3-е. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
40. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. — М., 1988.
41. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
42. *Галеев Б.М.* Содружество чувств и синтез искусств. — М.: Знание, 1982. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 12).
43. *Галинская И.Л.* Загадки известных книг. — М.: Наука, 1986. — 128 с.
44. *Гартман К.О.* Стили. В 2-х частях. — М.: Искусство, 2000. — 302 с.: ил.
45. *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Характеристики. Интерпретации. — СПб.: Азбука, 2000. — 476 с. — (Серия ACADEMIA).
46. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.
47. *Гачев Г.Д.* Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. — М.: Искусство, 1972. — 200 с.
48. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. — М.: "Мысль". (1975. Т. 1. — 350 с. Т. 2. — 695 с.; 1977. Т. 3. — 471 с.).
49. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по философии истории. — СПб.: "Наука", 1993. — 480 с.
50. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 2-х тт. — СПб.: "Наука", 1998. Т. 1. — 622 с. Т. 2. — 603 с. — (Серия "Слово о сущем").
51. *Гёте И.-В.* Избранные произведения в 2-х томах. Пер. с нем. — М.: Правда, 1985. Т. 1 — 704 с. Т. 2 — 704 с.
52. *Гилберт К.Э., Кун Г.* История эстетики. — СПб.: Алетейная и др. — 653 с.
53. *Глазман М.С.* Единство эстетического и теоретического в мышлении. — М., 1983.
54. *Громов Е.С.* Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем). — М.: Политиздат, 1970. — 263 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
55. *Губман Б.Л.* Западная философия культуры XX века. — Тверь: Леан, 1997. — 288 с.
56. *Давыдов Ю.Н.* Эстетика и социология // Декоративное искусство, 1967. NN 5, 6. (N 5 — С. 8-10; N 6 — С. 8-11).
57. *Доценко А.С.* Проблема стиля в эстетике и искусствознании. — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 4).
58. *Долгов К.М.* От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
59. *Дубинин Н.П.* Биологические и социальные факторы в развитии человека // Вопросы философии, 1977. N 2. С. 46-57.

60. *Емохонова Л.Г.* Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. 2-е изд., испр. — М.: Издательский центр "Академия". 1999. — 448 с.
61. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. — М.: Искусство, 1987. — 319 с.
62. *Ермилова Е.В.* Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1977. С. 160-177.
63. *Зеленов Л.А.* Процесс эстетического отражения. — М.: Искусство, 1969. — 168 с.
64. *Зеленов Л.А.* Методологические проблемы эстетики. — Горький: ГИСИ, 1971. — 80 с.
65. *Зеленов Л.А.* Основы эстетики. Курс лекций. — Горький: ГИСИ, 1974. — 185 с.
66. *Зеленов Л.А., Куликов Г.И.* Методологические проблемы эстетики. — М.: Высшая школа, 1982. — 176 с.
67. *Зеленов Л.А.* Методология человековедения. — Нижний Новгород: НТО, 1991. — 76 с.
68. *Зеленов Л.А., Дахин А.В., Ананьев Ю.В., Кутырев В.А.* Культурология. Учебное пособие. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1993. — 93 с.
69. *Зись А.Я.* Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1974. — 447 с.
70. *Зись А.Я.* Виды искусства. — М.: Знание, 1979. — 128 с. — Нар. ун-т. (Фак. литературы и искусства).
71. Из истории мировой гуманистической мысли / Сост. А.Ф. Малишевский и др. — М.: Просвещение, АО "Учебная литература", 1995. — 432 с.
72. История эстетики. В 5-ти т.т / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. — М.: Изд-во Академии художеств СССР. Т.1, 1961. — 684 с.; Т.II, 1964. — 836 с.; Т.III, 1967. — 1004 с.; Т.IV -1, 1969. — 783 с.; Т.IV -2, 1968. — 585 с.; Т.V, 1970. — 856 с.
73. История эстетической мысли. / Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т.т / Институт философии АН СССР. Сектор эстетики. — М.: Искусство / Т.1, 1982. — 464 с.; Т.2, 1985. — 456 с.; Т.3, 1986. — 496 с.; Т.4, 1987. — 525 с.; Т.5, 1990. — 669 с.
74. *Каган М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
75. *Каган М.С.* Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. — М.: Изд-во политической литературы, 1974. — 328 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
76. *Каган М.С.* Философия культуры. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 416 с.
77. *Каган М.С.* Философская теория ценности. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 205 с.
78. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 544 с.

79. *Казаринова В.И.* Товароведу о красоте и композиции. — М.: Экономика, 1973. — 151 с.
80. *Канарский А.С.* Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. — Киев: "Вища школа", 1979. — 216 с.
81. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — М.: Изд-во "Архимед", 1992. — 110 с.
82. *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах.)
83. *Кантор К.М.* Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. — М.: Искусство, 1967. — 278 с.
84. *Кантор К.М.* Тысячеглазый Аргус. — М.: Советский художник, 1990. — 200 с.
85. *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985. — 232 с.
86. *Кашина Н.Б.* Жанр как эстетическая категория. — М.: Знание, 1984. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 10).
87. *Кедров К.А.* Поэтический космос. — М.: Советский писатель, 1989. — 480 с.
88. *Кон-Винер.* История стилей изобразительного искусства / Пер. с нем. — М.: "СВАРОГ и К", 2000. — 218 с.
89. *Конрад Н.И.* Синология / Репринт с изд. 1977 г. — М.: Ладомир, 1995. — 621 с.
90. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя / Под ред. М.Ф. Овсянникова. — М.: "Просвещение", 1983. — 224 с.
91. *Кривцун О.А.* Эстетика. — М.: "Аспект Пресс", 2000. — 430 с.
92. *Кроник А., Головаха Е.* Психологическое время: путешествие в "давно" и "не скоро" // Знание — сила, 1984. N 2. С. 33-34.
93. *Кроче Б.* Антология сочинений по философии. — СПб, "Пневма", 1999. — 480 с.
94. *Крюковский Н.И.* Основные эстетические категории. Опыт систематизации. — Минск: Изд-во БГУ, 1974. — 288 с.
95. *Крюковский Н.И.* Кибернетика и законы красоты. — Минск: Изд-во БГУ, 1977. — 256 с.
96. *Крюковский Н.И.* Noto pulcher. Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. — Минск: БГУ, 1983. — 303 с.
97. *Кузин В.С.* Психология. Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. — М.: АГАР, 1997. — 304 с. Илл.
98. *Кулаев К.В.* Теория Ф.И. Шмита о циклическом развитии искусства // Педагогика. 1992. №№ 7-8. С. 87-90.
99. *Куликова И.С.* Философия и искусство модернизма. — М.: Политиздат, 1980. — 272 с.
100. *Кун Н.А.* Легенды и мифы древней Греции. Изд. 4-е. — М.: Учпедгиз, 1957. — 464 с.

101. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. — М.: Республика, 1994. — 384 с. — (Мыслители XX века).
102. *Лейбсон В.И.* Три уровня эстетического восприятия // Восприятие художественного текста. — Таллин, 1979. — С. 7-10.
103. Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С. Кагана. — Л.: Изд-во ЛГУ. Книги 1, 2, 3, 4, — 1972, 1974, 1976, 1980.
104. *Леонтьев А.А.* Основы психолингвистики. — М.: Смысл, 1997. — 287 с.
105. *Леонтьев А.А.* Психология общения. 3-е изд. — М.: Смысл, 1999. — 365 с.
106. *Леонтьев Д.А.* Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. — М.: Смысл, 1999. — 487 с.
107. *Лессинг Г.Э.* Лаоокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. — 520 с.
108. *Лисицын Ю.П., Жилыева В.П.* Союз медицины и искусства. — М.: Медицина, 1985. — 192 с.
109. *Литвинцева А.В.* О специфике художественной информации // Вопросы методологии науки. Томск, 1971. Вып. 1. — С. 167-183.
110. *Лихачёв Д.С.* Избр. работы в трёх томах. — Л.: Худож. лит., 1987. Т.1 — 656 с.; Т. 2 — 496 с. Т. 3 — 520 с.
111. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. — М.: “Согласие”, ОАО “Типография “Новости”, 1998. — 356 с.
112. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. — 623 с.
113. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с. — (Мыслители XX века).
114. *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
115. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
116. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993. — 383 с.
117. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. — Киев: “Collegium”, “Киевская академия евробизнеса”, 1994. — 288 с.
118. *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1995. — 944 с.
119. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. — М. Искусство, 1995. — 320 с.
120. *Лотман Ю., Николаенко Н.* “Золотое сечение” и проблемы внутримозгового диалога // ДИ СССР, 1983. № 9. С. 31-34.
121. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
122. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. — СПб: “Искусство-СПб”, 1996. — 848 с.
123. *Лотман Ю.М.* О русской литературе. — СПб: “Искусство-СПб”, 1997. — 848 с.

124. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. — СПб: “Искусство — СПб”, 2000. — 704 с. ил.
125. *Лотман Ю.Н.* Семиосфера. — СПб: “Искусство — СПб”, 2000. — 704 с.
126. *Лукин В.А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Учеб. для филол. спец. вузов. — М.: Издательство “Ось-89”, 1999. — 192 с.
127. *Любищев А.А.* Линии Демокрита и Платона в истории культуры / Отв. реж и сост. Р.Г. Баранцев. — СПб.: Алетейя, 2000. — 256 с. — (Серия “Философы России XX века”).
128. *Мазаев А.И.* Концепция производственного искусства 20-х годов. — М.: “Наука”, 1975. — 270 с.
129. *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука. (Логико-методологический анализ). — М.: Мысль, 1983. — 284 с.
130. *Марков М.Е.* Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. — М.: Искусство, 1970. — 240 с.
131. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. В 2-х тт / Сост. М. Лифшиц. Изд. 3-е. — М.: Искусство, 1976. — (Т.1 — 575 с. Т.2 — 719 с.).
132. Мир человека / Отв. ред. Зеленов Л.А., науч. ред. Кутырев В.А. Вып 1. — Нижний Новгород: НАСА, 1993. — 144 с.
133. *Моль А.Р.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966.
134. *Моль А.Р.* Социодинамика культуры. — М.: Прогресс, 1973. — 406 с.
135. *Наровчатов С.С.* Необычное литературоведение. — М.: Молодая гвардия, 1973. — 396 с.
136. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. Учеб. пособие. — М.: “Высшая школа”, 1978. — 352 с.
137. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Сост. В.Е. Багно. — М.: Искусство, 1991. — 588 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
138. *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. — СПб: Азбука, 2000. — 463. — (Серия ACADEMIA).
139. *Платон.* Собрание сочинений в 4-х тт. — М.: “Мысль”. Т. 1 (1990) — 860 с. Т. 2 (1993) — 528 с. Т. 3 (1994) — 654 с. Т. 4 (1994) — 830 с.
140. *Плотин.* Избранные трактаты. — Минск: Харвест; М: АСТ, 2000. — 320 с.
141. *Поспелов Г.Н.* Искусство и эстетика. — М. Искусство, 1984. — 325 с.
142. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 344 с.
143. Проблемы нормативности в эстетике и этике. Тезисы сообщений к VI межзональному симпозиуму / Под ред. Зеленова Л.А. — Горький: ГОС НТО, 1979. — 64 с.

144. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. — Минск: Харвест, 1999. — 752 с. — (Библиотека практической психологии).

145. *Раппопорт С.Х.* От художника — к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. — М.: Советский художник, 1978. — 236 с. Илл. — (Проблемы художественного творчества).

146. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М.: Медиум, 1995. — 416 с.

147. *Рикер П.* Время и рассказ. В 2-х тт. Т.1 Интрига и исторический рассказ. — М., СПб.: Университетская книга, 1998. — 313 с. (Книга света).

148. *Рикер П.* Время и рассказ. В 2-х тт. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — 224 с. (Книга света).

149. *Россинская Е.И.* Искусство как средство общения. (Коммуникативная функция искусства). — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 8).

150. *Рытников Л.А.* Эстетическое сознание: сущность и специфика. — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 6).

151. *Руубер Г.О.* О закономерностях художественного визуального восприятия. — Таллинн: Вайгус, 1985. — 344 с.

152. *Савилова Т.А.* Эстетические категории. Опыт систематизации. — Киев-Одесса: Изд. объединение "Вища школа", 1977. — 102 с.

153. *Савостьянов Е.И.* Единство познания и творчества в искусстве. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — 312 с.

154. *Савранский И.Л.* Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979. — 232 с.

155. Семиотика. Сб. (в 2-х тт.) / Сост., вступ. статья и общ. ред Ю.С. Степанова. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна, 1999. — (Т.1. — 328 с., Т. 2. — 304 с.).

156. Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е. Испр и доп. — М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — 702 с.

157. *Сеченов И.М.* Психология поведения / Под редакцией М.Г. Ярошевского. Вступительная статья М.Г. Ярошевского. 2-е изд. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1997. — 320 с.

158. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. — М.: "ИНТРАДА" — ИНИОН РАН, 1999. — 320 с.

159. Современная буржуазная эстетика. Критические очерки / Под общ. ред. Овсянникова М.Ф. и Самохина В.Н. — М.: Мысль, 1978. — 301 с.

160. Содружество наук и тайны творчества / Сборник статей под ред. Б.С. Мейлаха. — М.: Искусство, 1968. — 450 с.

161. *Соловьев В.С.* Сочинения в 2-х тт. — М.: "Мысль", 1990. Т.1 — 892 с. Т.2 — 822 с.

162. *Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных

отношений / Пер. с англ. В.В. Сапова. — СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного Института, 2000. — 1056 с. Илл.

163. *Спенсер Г.* Синтетическая философия. — Киев: “Ника-Центр”, 1997. — 512 с. — (Серия “Познание”. Вып. 2).

164. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1962. — 576 с.

165. *Столлович Л.Н.* Природа эстетической ценности. — М.: Политиздат, 1972. — 271 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).

166. *Столлович Л.Н.* Жизнь — творчество — человек: Функции художественной деятельности. — М.: Политиздат, 1985. — 415 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).

167. *Столлович Л.Н.* Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение. — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 1).

168. *Страутманис И.А.* Информационно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М.: Стройиздат, 1978. — 120 с.

169. *Суворов Н.Н.* Пути создания художественного образа. (Роль воображения в художественном творчестве). — М.: Знание, 1984. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 9).

170. *Тасалов В.И.* Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. — М.: Наука, 1979. — 336 с.

171. *Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. — М.: Искусство, 1989. — 304 с.

172. *Томашевский Б.В.* Русское стихосложение. Метрика. — Пг., 1923.

173. *Тронский И.М.* История античной литературы. Учебник для университетов и пед. институтов. 5-е изд., испр. — М.: Высшая школа, 1988. — 464 с.

174. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Статьи о поэзии. — СПб: Азбука, 2000. — 343 с. — (Серия ACADEMIA).

175. *Федоров М.* Общественные свойства вещей // Техническая эстетика, № 10, 1969.

176. *Филиппев Ю.А.* Сигналы эстетической информации. — М.: Наука, 1971.

177. *Флоренский П.А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. — 366 с. — (Классика искусствознания).

178. *Флоренский П.А.*, священник. Сочинения в 4-х тт. — М.: Мысль. — Т. 1: 1994 г. — 797 с. Т. 3(1): 1999 г. — 621 с. Т. 3(2): 1999 г. — 624 с. Т. 4: 1999 г. — 795 с. — (Филос. наследие).

179. *Флоренский Павел*, священник. Избранные труды по искусству / Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 336 с.

180. *Франк С.Л.* Духовные основы общества. — М.: Республика, 1992. — 511 с. — (Мыслители XX века).

181. *Хомский Н.* Язык и мышление. Язык и проблемы знания. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1999. — 252 с.

182. Художественное творчество. Человек — природа — искусство. Вопросы комплексного изучения. Сборник / Под ред. В.Е. Гусева и др. — Л.: Наука, 1986. — 272 с.
183. *Чернышевский Н.Г.* Избранные эстетические произведения. — М.: Искусство, 1973. — 550 с.
184. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. — М.: Изд-во "Мысль", 1999. — 608 с. — (Классическая философская мысль).
185. *Шепетис Л.К.* Человек и эстетическая среда. — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 1).
186. *Шингаров Г.Х.* Эмоции и чувства как формы отражения действительности. — М.: Наука, 1971. — 224 с.
187. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю.Н. Попова — М.: Искусство, 1983. Т. I.— 479 с. Т. II. — 448 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
188. *Шуцкий Ю.К.* Китайская классическая книга перемен. Ицзин. — М.: "Русское книгиздательское товарищество", 1993. — 384 с.
189. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум. Вступ. ст. Г. Билого. — Л.: Худож. лит., 1986. — 456 с.
190. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте / Пер. с нем Н. Ман. Вст. статья Н. Вильмонта, комм. и указатель А. Аникста. — М.: Худ. лит., 1981. — 687 с.
191. *Эко У.* Маятник Фуко. Роман / Пер с ит. и послесл. Е.А. Костюкович. — СПб.: Изд-во "Симпозиум", 1999. — 764 с.
192. Эстетика Дидро и современность: Сб. статей / Л.Л. Альбина, А.А. Аникст, В.Г. Ареланов и др. Отв. ред. В.П. Шестаков. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 368 с.
193. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В. Михайлова. Редколл.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др. — М.: Искусство, 1986. — 736 с. — (История эстетики в памятниках и документах.)
194. Эстетика поведения / Сб. под ред. В.И. Толстых — М.: "Искусство", 1965. — 256 с.
195. Эстетическое воспитание: Учебник для средних проф.-тех. учеб. заведений / В.И. Толстых, Б.А. Эренгросс, К.А. Макаров. — М.: Высш. школа, 1979, — 288 с. Илл.
196. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общей ред. А.В.Иконникова. — М.: Стройиздат, 1990. — 335 с.
197. *Юлдашев Л.Г.* Эстетическое чувство и произведение искусства. — М.: Мысль, 1969. — 183 с.
198. *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. — М.: Ренессанс, 1992. — 320 с.
199. *Яковлев Е.Г.* Эстетика. Учебное пособие. — М.: Гардарики. — 464 с.
200. *Ярошенко Б.М., Ярошенко Н.Н.* Диалектика развития изобразительного искусства. — Куйбышев: Изд-во КГУ, 1986. — 80 с.



СОДЕРЖАНИЕ (по книге)

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
Часть I.	
ФИЛОСОФСКИЕ И ОБЩЕНАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ	9
ВВЕДЕНИЕ	11
Глава 1. ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИКИ	13
1.1. Аксиоматика метода философии эстетики	13
1.2. Эстетическая область знания и ее уровни	19
<i>Единство и множество определений эстетики</i>	<i>19</i>
<i>Уровни знания об эстетическом</i>	<i>20</i>
1.3. Философский уровень эстетического знания	22
<i>Разделение отраслей философии по предметному принципу</i>	<i>22</i>
<i>Разделение философских концепций по ключевым позициям</i>	<i>23</i>
<i>Разделение по аксиологическому принципу</i>	<i>25</i>
<i>Дополнительность сущности и существования</i>	<i>31</i>
<i>Глобальная ментальная дополнительность</i>	<i>32</i>
<i>Дополнительность эстетического и этического</i>	<i>34</i>
<i>Эстетическое отношение</i>	<i>38</i>
<i>Разведение эстетического и этического</i>	<i>40</i>
<i>Эстетическое значение и иерархия мер</i>	<i>41</i>
<i>Отличие эстетического от художественного</i>	<i>45</i>
<i>Заключение к Главе 1</i>	<i>46</i>
Глава 2. СИСТЕМОГЕНЕТИКА ЭСТЕТИКИ	47
2.1. Системно-теоретический уровень эстетики	47
<i>Метатеория эстетики и ее общенаучный статус</i>	<i>49</i>
<i>Модель предмета эстетики</i>	<i>51</i>
2.2. Метод построения истории научной эстетики	53
<i>История как целое (единое)</i>	<i>53</i>
<i>Дополнительность в структуре исторического процесса (двоичное)</i>	<i>54</i>
<i>Три уровня и четверка типов в истории (троичное и четверичное) ..</i>	<i>55</i>
<i>Ценности и деятельность</i>	<i>58</i>
<i>Дополнительность и четыре типа менталитета</i>	
<i>в глобальной истории человечества</i>	<i>62</i>
<i>Становление научной эстетики</i>	<i>64</i>
<i>Парадигмы эстетики как науки</i>	<i>66</i>

Часть II.

ИСТОРИЯ НАУЧНОЙ ЭСТЕТИКИ	69
Глава 4. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ ЕВРОПЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ	71
ЭТАП ПЕРВЫЙ. XVII век	73
ЭТАП ВТОРОЙ. XVIII век	80
Век Просвещения	80
Эстетические взгляды Канта	86
Гегелевская эстетика	90
ЭТАП ТРЕТИЙ. XIX век — завершающий цикл	96
Форма и феномен эстетического	98
Эстетико-искусствоведческие и психологические представления Г. Вёльфлина	105
МЕНТАЛЬНЫЙ ДВАДЦАТЫЙ ВЕК	115
Идеологический ментальный переход	116
Общая модель	123
ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ. XX век. Первая треть	124
Общая характеристика	125
Линия экзистенциализма и герменевтики	126
Герменевтическая эстетика М.М. Бахтина	127
Социогенетизм в психологии и эстетике	134
Социогенетизм Л.С. Выготского	135
“Психология искусства” Л.С. Выготского	137
Трехъярусная иерархия	137
Анализ методов	138
Социогенетизм школы Выготского	145
Западная эстетика	147
ПЯТЫЙ ЭТАП. XX век. Гомеостатика	158
Состояние советской эстетической науки	159
“Психология общения” А.А. Леонтьева	165
Гипотеза функциональной асимметрии мозга и эстетика	172
Цикличность познания и культуры, по Ю.С. Маслову	173
Проявленность функциональной асимметрии в культуре	174
Западная эстетическая наука второй трети XX века	177
Продолжение линии гештальтпсихологии у Р. Арнхейма	178
Продолжение линии К. Юнга	180
ШЕСТОЙ ЭТАП. XX век. Микромасштаб	182
Постмодернизм	184
“Эмоции в искусстве” Л.Я. Дорффмана	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	188

Часть III.

ОСНОВЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ 191

Глава 5. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА 193

5.1. Система эстетических категорий 193

Категории и модусы как классиологическая проблема 193

Проблема "основных эстетических категорий" 194

О достаточности шестерки основных эстетических категорий 201

Асимметричность системы эстетических категорий 202

Три категории эстетики как три подсистемных цикла 203

От категорий — к модификациям 205

Часть IV.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

И АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 207

Глава 6. СТИЛЬ И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ 209

Иерархическое место искусствознания

и его основная проблематика 209

О сложностях, связанных с определением понятия "стиль" 210

6.1. *Художественный метод, стиль, манера 212*

6.2. *Формула стиля 215*

Разведение определений стиля по иерархическим уровням 216

Определение понятия "стиль" в нашем контексте 218

Отличие наших определений от традиционных 219

Определения стилей и их системное выведение 219

Глава 7. ОТ СТИЛЕЙ К МОДУСАМ 224

7.1. *Проблема конечности эстетических модусов*

следующих уровней 224

7.2. *Композиционная дополнительность модусов и стили 227*

О формуле истории в связи с понятием "стиль" 231

Глава 8. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ПРОБЛЕМЫ МОРФОЛОГИИ 232

8.1. *Типология и морфология эстетической деятельности 232*

8.2. *Морфология искусства 235*

Часть V.

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ	245
Глава 9. ОЛИЦЕТВОРЕННОСТЬ	247
9.1. Систематика олицетворенности и ее проявления в истории	247
<i>Внешние и внутренние модификации олицетворенности</i>	<i>247</i>
<i>Трехфазовая маркировка олицетворенности</i>	<i>252</i>
9.2. Формационная эволюция культурного героя	257
<i>Древний Мир и античность</i>	<i>258</i>
1) Мифологизация в квадрате и даже в кубе	258
2) Хронотопический анализ мифологического менталитета	259
3) Мифологическая эпизация	260
4) Ранние формы олицетворенности	262
<i>Средневековье</i>	<i>262</i>
<i>Олицетворенность в средневековье до барокко</i>	<i>264</i>
<i>Новое время</i>	<i>266</i>
1) Мифологический этап	266
2) Эпический этап	266
3) Ценность характера в Новом времени	267
4) Эволюция волшебной сказки	271
<i>Новейшее время</i>	<i>273</i>
1) Трансформация "идеального типа" в искусстве XX века	275
2) Олицетворение на конвейере	278
Глава 10. ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ	281
10.1. Ярусы образа и интонационная система	281
10.2. Система интонаций — конечных выразительных модусов	284
10.3. Модусы выразительности	
как таксономическая упорядоченность	292
<i>Интонация в структуре художественного образа</i>	<i>294</i>
<i>Интонационное единство и разнообразие</i>	
<i>в художественном произведении</i>	<i>294</i>
<i>Выразительность и напряженность</i>	<i>295</i>
<i>Напряженность в трех хронотопических масштабах</i>	<i>296</i>
Глава 11. КОМПОЗИЦИЯ КАК СИСТЕМА	298
11.1. Группы композиционных понятий на базе пар и троек	300
<i>Диалектика композиции</i>	<i>302</i>
<i>Триада композиционирования</i>	<i>305</i>
11.2. Динамические понятия "метр" и "ритм" и их всеобщность	307
11.3. Интонационно-ритмическая	
и смысловая организация композиции	310
11.4. Трехосевое строение художественного произведения	313

1) Вертикальная онтологическая и иерархическая ось (верх — низ)	313
2) Горизонтальная ось "прошлое — настоящее — будущее", или цикл	313
3) Ось пакета смыслов	314
Глава 12. ХРОНОТОПИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ	316
<i>Время в композиции</i>	<i>316</i>
12.1. Ментальное, художественное и психологическое время в композиции	316
12.2 Ритмический инвариант композиции	321
<i>Асимметричность композиционного построения</i>	<i>322</i>
<i>Трехфазовый график композиции</i>	<i>324</i>
12.3. Ритмические варианты композиционных построений	328
<i>Первый закон композиции</i>	<i>329</i>
<i>Второй закон композиции</i>	<i>331</i>
<i>Пятифазовая композиция</i>	<i>332</i>
<i>Закон доминантного ритма в ментальном цикле</i>	<i>335</i>
12.4. Экзистенциальность напряженности и ее развертка	342
Вместо заключения	347
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	348

Сведения об авторе:

Александров Николай Николаевич.

Доктор философских наук, профессор.

Член Союза дизайнеров РФ.

Учился в Харьковском авиационном институте и Харьковском художественно-промышленном институте.

Специальность по диплому: художник-конструктор.

Диссертации:

1994 г., кандидатская диссертация “Концепция системогенезиса общества. Цивилизация и культура сквозь призму искусства”, по специальности 09.00.11 - социальная философия.

2001 г. докторская диссертация “Методология системного исследования генезиса социума” по специальностям 09.00.11 - социальная философия и 09.00.08 философии науки и техники.

Сфера научных интересов: философия, история философии, философия истории, социальная философия, философия науки и техники, философия культуры, философия экономики, аксиология, гносеология, этика, эстетика, культурология, социология, методология научного познания и творчества, методология художественного творчества, философская герменевтика, художественная герменевтика, логика, нумерология, историометрия, искусствознание, литературоведение, искусствометрия, история искусства, история литературы, теория композиции, теория восприятия, прогнозирование, менеджмент, теория организаций, реклама, проектирование, история и теория дизайна, семиотика, брендинг.

Разработал и обосновал **экзистенциальную системонетику** — философское учение и общенаучный интегративный комплекс, соединяющий экзистенциальный, системный и генетический подходы в философии и науке.



Автор следующих книг:

Числовые инварианты в менталитете.
Эволюция ментального хронотопа.
Введение в общую теорию деятельности.
Формула истории.
Понимание времени. Культура и циклы.
Экзистенциальная системогенетика.
Эволюция видения и теория композиции в искусстве.
Генезис перспективы в искусстве.
История психологии визуального восприятия и творчества.
Методология системного анализа генезиса социума.
Эстетика.
Симметрия и ее проявление в искусстве.
Эволюция искусства.
Ментосфера.
Понятие брендинга.
Основы системогенетики.
Философия конструирования будущего.
Аформизмы и стихи.
и др.

Александров Н.Н.

Эстетика. Курс лекций. — Москва: Издательство Академии Тринитаризма, 2011. — 365 с.

Москва, 2011